


PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Furche-Kunstgaben: Zweite Veröffentlichung

Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei

Von Eckart v. Sydow

Mit 14 Bildbeilagen



Im Furche-Verlag / Berlin

Den Umschlag zeichnete H. F. Schon. Das erste bis fünfte Tausend dieses Werkes
wurde im Winter 1919/20 bei F. Bruckmann A.G. in München gedruckt

Inhalt

Die expressionistische Kulturbewegung

Die expressionistische Ästhetik

Die Inhaltsarten des expressionistischen Kunstwerks

Die Kreise der expressionistischen Maler

Anhang

Tafel-Bilder

Die expressionistische Kulturbewegung

Der doppelte Ursprung des deutschen Expressionismus

Wenn von „deutschem Expressionismus" die Rede ist, so kann diese Formel nicht als völlig richtig anerkannt werden. Denn der Kreis des mit ihr bezeichneten Lebens ist nicht bloß vom deutschen Genius gezogen worden, sondern diese neudeutsche Kunst hat ihre Anregung vielfältig im Auslande gefunden, um sie dann ihrerseits in eine eigene deutsche Form zu gießen. Während, von Paris ausgehend, der Impressionismus in den achtziger und neunziger Jahren die Kultur der höheren Schichten Mitteleuropas bestimmte, sind es späterhin Anregungen und Anstöße aus weitergedehnten Gebieten, die sich nunmehr in Deutschland fruchtbar erweisen. Neben Frankreich treten jetzt Holland und Skandinavien, Rußland, die Schweiz und Italien. Sechs Namen und Gruppenbezeichnungen deuten auf die außerdeutschen Wurzelungen: Strindberg und Munch in Nordeuropa, van Gogh in Holland, Cézanne, Matisse und Picasso in Frankreich, Hodler in der Schweiz, die Futuristen in Italien, Dostojewskij und Kandinsky in Rußland. Daß ihr vielfältiger Einfluß so groß werden konnte, liegt an der eigentümlichen Einstellung des früheren deutschen Geisteslebens.

Das Deutschtum im Anfange des 20. Jahrhunderts gleicht einem Wandler in stillem Garten, in den von allen Seiten her grellstes Scheinwerferlicht hereinbricht: ruhig nach gemessener Formvollendung suchend in der Kunst Stefan Georges, ruhig und sehr skeptisch in Gerhart Hauptmanns Werken, — lebendiger, aber doch sehr kurzatmend in den Büchern Arno Holz' und Richard Dehmels. Außerhalb der deutschen Reichsgrenzen aber, im Norden, Westen und dann auch jenseits der Alpen im Süden, flammt die glühendste Lebendigkeit empor. So verschieden sie auch sind: die Munch, Strindberg, van Gogh und Marinetti, — eines ist ihnen gemeinsam: die Leidenschaftlichkeit eines unendlich feurigen, brausenden Temperamentes, mit welchem sie die Probleme des Daseins ergreifen. Und was sie innerlich einigt, das ist das Erlebnis der großen Allgemeinheiten des Lebens, der willige Sinn für den metaphysischen Gehalt der Wirklichkeit, der Hinweis auf die tiefverborgene Wurzelung aller Einzelheiten in innerster Gemeinschaftlichkeit. Unaufhörlich proklamierten die Futuristen in ihren zahllosen Manifesten die „Dynamik des Lebens" als das wahrhaft Bedeutungsvolle des Daseins, — wie Katarakte unaufhaltsam stürzten ihre Werke voll von Wundern in breitestem Strome in die erstaunte Welt! Van Goghs monumentaler Impressionismus

zwingt und zwängt das einzelne hinein in die gewaltige und gewaltsame Kurvenbewegung seiner Linien und Farben. Und Strindbergs dramatische Gestalten haben ja allen shakespeareschen Naturalismus verloren, sind nur noch Masken und Symbole der großen Typen menschlichen Lebens: des Unglücklichen, des Greises, der Frau. Picassos negerhafte Idolisierung aber enthüllt das tiefliegende Metaphysische der primitiven Menschlichkeit. Alle diese großen Randgermanen und Ausländer haben die Gestaltungsart naturalistischer Kunst verlassen, sie konstruieren die Welt, sie stilisieren ihre Erscheinungsformen, sie drängen (je später ihre Werke entstehen, desto bewußter) zum großen Stil, — zu einem Stil, der herausgeboren ist aus dem großen Gefühl für die Einheitlichkeit des Daseins, für den kernhaften Zusammenhalt aller noch so vielfältig zerrissenen Schalen des Werdens und Bestehens in einer leidenschaftlichen Stimmung des Willens und Gefühls.
Innerhalb dieser Leidenschaftlichkeit sind nun freilich Nuancierungen merklich: je weiter man südwärts hinabsteigt, desto unbekümmerter entfaltet sich der Bewegungstrieb und mit ihm der Glaube an die diesseitige Welt; dem Nordländer fehlt die äußere Lebensfülle und damit das Vertrauen auf die erscheinungsgebärende Wahrheit, — ist es doch eine Art Skeptik, eine hamletische und noch stärker als hamletisch resignierte Nachdenklichkeit, die Strindberg sehr hemmt, seinen glühenden Lebenswillen abkühlt und ihn zum Verzichte treibt. Aber wie es sich hiermit auch im einzelnen verhalten mag, — Glut ist bei all diesen der innerste Lebenskern und äußerste Ausdruck ihres metaphysischen Erlebens, — Glut, die nicht nur, wie in den Versen Georges, als ewige Lampe und als „kleines Licht" vor dem Bilde des Allerhöchsten dienend leuchtet, sondern Glut, die — vulkanisch großartig weitergreifend — alles Nachbarliche in Flammen steckt, in Flammen, die großzüngelnd und lebendig immer weiter um sich fressen.
Man kann freilich nicht sagen, daß Deutschland jedes großen Temperamentes völlig bar gewesen wäre. Die Stimme Nietzsches war allerdings nicht mehr in ihrer mündlichen Beredsamkeit lebendig. Aber ihr Pathos schwebte noch fordernd in der Luft, wie die dunkle Gewitterwolke unübersehbar am allzu klaren Himmel steht. Sie hatte sich nicht ausgegeben, nicht sich ermattet und nicht sich ermüdet, — aber ein Echo der Tat war ihren Forderungen nicht zuteil geworden. Anregungen aller Orten und Enden war ihr Erfolg, große Bereitschaft der Geister auf das kommende Große, — Entschlossenheit und Willensbereitschaft, aber auf wirkliches Tun blieb sie einflußlos. — Diese Einflußlosigkeit hatte ihren zwiefachen Grund.
Die Lehre Nietzsches war letzten Endes doch abstrakt geblieben, rein auf das innerliche Selbstgefühl in ihrer Wirkung beschränkt, deshalb auch in ihrer Lebensanweisung nicht so ins Anschaubare hinausgreifend, hineingreifend wie die Vorschriften der alt-

deutschen Idealistik Fichtes. So zeigten Nietzsche und seine Anhänger kein eigentliches Werk als Vorbild, ja kaum einmal deutlich den Weg zum Werke, so blieben sie nur Atemholen der großen Stimme des Weltgeistes vor dem Ausspruch des konkret-schöpferischen Wortes.
Und dann blieb die Lehre des Einsiedlers wirkungslos aus einem viel wesentlicheren Grunde: sie war zu individualistisch eingestellt; zum mindesten wurden ihre Thesen historisch wirksam interpretiert in allzu schroff individualistischem Sinne, als daß sie sich nicht hätten überschlagen sollen. Denn allen Einseitigkeiten ist es eigentümlich, daß sie sich in ihrer lehrhaften Reinheit nicht erhalten können, sondern mit fast unausweichlicher Folgerichtigkeit des Paradoxes in ihren Gegensatz sich verwandeln. Dem radikalen Individualismus Nietzsches ist dieses Schicksal nicht erspart geblieben.
Nietzsche war ja der große Prophet des Individualismus in Deutschland. Er ist der gewaltigste Befreier gewesen, den die deutschen Seelen seit Luther erlebt haben. Aber sein großer und so unendlich willkommener Aufschwung zur geistigen Freiheit wurde von dem allzu Enthusiastischen in eine Sackgasse geleitet.
Eine erläuternde Nebenbemerkung ist hier notwendig. Es gibt zwei sehr verschiedene Formen des Individualismus. Einmal der Wunsch, etwas ganz anderes zu sein als alle anderen Menschen: A will in keinem Punkte seiner Lebensäußerungen mit B oder C identisch sein. Zweitens aber der Wille: sich so darzuleben, wie man eben ist, — ganz gleich, ob nun eine der eigenen Lebensformen sich mit der eines anderen Menschen deckt oder nicht. Es ist mir wahrscheinlich, daß man nur diese zweite — man darf sagen: goethehafte, georgehafte — Einstellung des Lebenswillens als eigentlichen Individualismus bezeichnen sollte; denn in der ersten liegt noch eine, wenn auch durch Negation getrübte, Beziehung auf soziale Zusammenhänge. Doch handelt es sich gerade bei unserem Problem um jenen ersten, uneigentlichen Individualismus und seine künstlerische Betätigung unter dem Leitmotiv: produziere Niedagewesenes, Unvergleichbares, sei Schöpfer der nur dir eigenen Welt! Werde ein Unvergleichlicher!
Diese Forderung kann je nach der Intensität ihres Ausspruches verschieden wirken. Einmal als Antrieb lediglich zur persönlichen Formulierung von Wort und Strich, — so wird sie nur ein leidenschaftlicheres Verhalten zur eigenen Seele und zur Wirklichkeit erzeugen. Dann aber, indem sie sich aufs Höchste intensiviert, als Aufpeitschung zum Willen: aller Wirklichkeit zu entfliehen. Denn die Objektivität schafft, so sehr man sie auch vergewaltige, doch eine Gemeinsamkeit zwischen den Vereinzelten. Die fast unbegrenzte Vereinsamung erringt sich erst in der Phantasiewelt des Irrealen, im subjektivistischesten Willen und in der Vorstellung. Hier scheint das Paradies aller Eigenbrötler sich endlos zu dehnen! Und doch, — nicht ganz erfüllt sich solche Hoffnung. Denn

das Innere wirft sich irgendwie ins Äußere hinaus, um anderen (zum mindesten sich selbst in verschiedenen Momenten des eigenen Daseins) verständlich zu werden. So konstituiert sich doch sogleich eine Bindung zwischen dem äußerst Phantastischen und seinen Mitmenschen.

Aber nicht bloß diese so selbstverständliche Abschwächung des radikalen Individualismus ist zu betonen. Es ergibt sich noch ein weiteres, sobald er mit verabsolutierender Härte und Leidenschaftlichkeit gefordert wird. Die Phantasieform bekommt einen sehr gleichförmigen, starren Charakter. Denn sie zerbricht alle Gepflogenheiten und Traditionalismen zwar in radikaler Weise und geht auf das Ursprüngliche des Einzel-Ichs zurück. Damit ergreift sie zwar den festen archimedischen Punkt, von dem aus jeder Mensch die Welt bewegt. Aber je radikaler der Individualismus in seiner Leidenschaftlichkeit ist, desto einförmiger müssen seine Lebensäußerungen werden, desto schematischer wird seine Kunstformung. Allein schon durch diese Schematik hat solche Lebenshaltung betonten, offensichtlichen Konnex mit der Welt der Allgemeinheiten, Begrifflichkeiten; denn der Begriff ist das allen Einzelheiten identisch innewohnende Schema dieser Dinge.

Solche Ähnlichkeit ist nicht bloß eine scheinbare, oberflächliche. Sie wächst logisch hervor aus dem Widerstreit zwischen dem Prinzip der Individualistik mit der unaufhebbaren Fesselung des Menschen an die Welt der Sichtbarkeiten. Denn da die Subjektivität des Menschen doch irgendwie der Objektivität verpflichtet bleibt, sie als irgendwie vorhandenes Material seiner Gestaltungen doch verwenden muß, — bleibt er aprioristisch hingewiesen auf die Welt der Gegebenheiten. Der Wille zum reinen Individualismus zerbricht. Denn wer sein Auge vor der gegenwärtigen Wirklichkeit verschließt, in dem wird das Gedächtnis der Gattung wach und wirksam. Erlischt vor dem Gluthauche des Fanatischen die Brücke zwischen ihm und der Umwelt, so werden die Restbestände, welche er aus den Erfahrungen der früheren Generationen ererbt hat, in ihm lebendig: das Gattungs-Bewußtsein und die Gattungs-Norm. Diese angeborenen Restbestände der vorgeburtlichen Erfahrungen der Gattung sind das, was wir als „Begriff" zusammenfassen. Nur die intensive Ergreifung der Gegenwart ermöglicht die Individualisierung und verwirklicht sie; die extreme Individualistik und ihr Verzicht auf Erfahrungen drängt den Menschen in die Ewigkeit und ihre Allgemeinheiten zurück. Das Werk, das nun ersteht, hat nicht mehr die Verwandlungsfähigkeit einer Beseelung, die aus dem Erleben der rastlosen Wechselung der Wirklichkeit entspringt, sondern die unwandelbare Stabilität des Begrifflichen. Denn in der wandellosen Ewigkeit leben — insofern hier noch von „leben" die Rede sein kann — nicht die wechsel-liebenden zeitlichen Dinge voller Probleme und Zweifelhaftigkeiten, sondern

die Schemata der Menschen und Dinge: ihre Begriffe. An die Stelle der einzelnen Wirklichkeiten tritt ihre gewissermaßen embryonale Form, ihre Andeutung, ihr Symbol oder ihr metaphysischer Beginn[1]). Die Wendung des Lebens von dem Sich-Einfühlen in die naturhaften Einzelheiten zur willensvollen Formulierung der unterindividuellen, begrifflichen Wesenheiten oder der Umschwung aus dem Impressionismus zum Expressionismus ist eine logische Folgerung des radikal individualistischen Lebensprinzipes.

Dieser Umschwung ist nicht ein Ereignis, das in Europa so neu wäre. Eben in der Kunst jener großen Ausländer: der Munch, van Gogh usw., zeigt sich der gleiche Vorgang, nur deutlicher und früher als in Mitteleuropa. Beide Strömungen — des Auslands und Inlands — verschmelzen nun in eins; und ihr Resultat ist der deutsche Expressionismus, — hervorgegangen aus fremdländischem Einfluß und einheimischer Dialektik des Lebensprinzipes.

Man braucht nur auf die Produktion der neuesten Dichter zu blicken, um überall große typisierte Gestalten, vom Pathos der Ewigkeit erfüllt, zu finden: — so bei Kasimir Edschmid unter unaufhörlich wechselnder Maske: den Abenteurer, — so bei Werfel: den Menschenfreund, — so bei Hasenclever: das Problem der Generationsunterschiede, — so bei Kokoschka: die dynamische Spannung zwischen dem Mann und der Frau. Gewiß sind es nicht kühle erkennerische Schemata, sondern pathetisch erfühlte Lebenstendenzen, aber diese eben doch ergriffen gleichsam in ihrem allgemeinsten, unterirdischen Wurzelpunkt, nicht in ihrer überirdisch-besonnten Blüte. Und diese Wurzel reicht unendlich tief hinunter in den Kern der Welt, in die Ewigkeit; — und ihr Erdreich, in welchem sie gedeiht, ist die expressionistische Religiosität.

---

[1]) Hegel hat einmal die Philosophie in ihrem Wissen um die Allgemeinheiten der Welt als das Rettungsmittel aus der Zerbröckelung einer allzusehr vereinzelten Lebendigkeit hingestellt. Erweitern wir diese Auffassung, indem wir statt Wissen: Erlebnis sagen, so können wir ihr beistimmen. Unsere zeitgenössische Kunst mit ihrer Wendung vom rein Individuellen zum Allgemeinen in Form und Inhalt ist ein Beweis für die Richtigkeit der Hegelschen Meinung.

Dekadente und primitiv-expressionistische Lebensrichtung

Der Hereinbruch des Expressionismus hat aber nicht allein das Sich-Überschlagen des radikalen Individualismus als Antrieb. Er ist zugleich als eine Gegenwirkung wider eine innerste Lebenskrankheit der europäischen Kultur zu begreifen: als der Versuch zur Heilung jenes geistigen Negationskomplexes, den wir als Dekadenz zu bezeichnen pflegen. Man kann gewiß von verschiedenen Seiten her in die Vielfältigkeit der kulturellen Leistungen des Bürgertums im vergangenen Jahrhundert eindringen, um bald dies, bald jenes klarzulegen. Und es erscheint vielleicht einseitig, den Begriff der Dekadenz so sehr zu betonen. Gleichwohl wird dies doch als richtig bewiesen durch das Verhalten der modernsten Jugend. Denn mögen ihre Bestrebungen praktisch noch so sehr auseinandergehen, — gemeinsam ist ihnen in der Theorie der Wille zur Gesundheit des Lebens, zur angestrafften Aktivität des Daseins. Und gemeinsamer Umweg dieser Bestrebungen ist der Wille zur Primitivität, zur Rückkehr in das Anfängliche der menschlichen Zustände, ins Expressionistische der Kunstdinge und ins Anarchistische und Kommunistische der sozialen Verhältnisse. Alle diese Menschen drücken ihren Lebenswillen in Formeln aus, deren logische Unklarheit die plötzliche Neuheit des Gefühles ebensosehr beweist, wie die innere intuitiv erkannte Notwendigkeit dieser Regungen. Ich denke hierbei nicht bloß an die kleine Schar der intellektualistischen Aktivisten, denen die Atmosphäre der Kaffeehäuser neuerdings zu atembeklemmend vorkommt, — sondern auch an die große Zahl der Lebensverbesserer aller Arten, mögen sie sich Eugeniker oder Lebensreformer nennen, mögen sie auf dem Monte sacro bei Askona oder in Neuenhagen bei Berlin ihr Hauptquartier haben, mögen sie ihre Lebensimpulse aus theosophischen Zeitschriften oder aus den „Blättern zur Pflege persönlichen Lebens" entnehmen. Ihr gemeinsamer Schlußsatz bei aller kulturellen Unterschiedenheit ihrer geistigen Ebenen ist doch diese Forderung der Überwindung der Dekadenz und der Erneuerung der europäischen Kultur von ganz veränderter Gesinnung und Willenshaftigkeit aus. Man braucht auch nur eines der kennzeichnendsten Gedichtbücher unserer Epoche aufzuschlagen: Joh. Rud. Bechers Buch: „An Europa", um Baudelaire, Verlaine, Rilke als „violette Plärrkröten" und „Dichter des Verfalls" apostrophiert zu lesen, — also gerade drei der wesentlichsten Dichter der intellektuellen Jugend der letzten Generation. Oder

man blättere im letzten Jahrgang der „Aktion" das 3. und 4. Heft durch und sondiere die bitterbösen Vorwürfe, die ein mittlerer Geist der Gegenwart gegen Stefan George zu erheben sich — nicht scheut. Dann wird man den ganzen Unterschied zwischen beiden Generationen ermessen können und zugleich merken: wie sehr die heute Vorwärtsdrängenden im Verwerfen der dekadenten Komponente der älteren Kultur zugleich den Hebel zu erfassen meinen, um eine gründliche Erneuerung und Verbesserung unserer Gegenwart ins Werk zu setzen.

Es wird diese Gegensätzlichkeit auch dann nicht verdunkelt, wenn man als die Grundsätzlichkeit der Neuerer den Widerspruch gegen das Bürgerliche, das „Bourgeoistum", akzentuieren möchte. Denn Dekadenz und Bourgeoisie hängen eng zusammen. Jene ist nur auf dem Boden des Bürgertums möglich, findet in ihm ihre Geburtsstätte. Bürgertum, — das ist der zusammenfassende Ausdruck für das Haften am Gegebenen, am Gewohnten, am Individuell-Gewissen der Erfahrung. Dekadenz, — das bedeutet das tiefere Wissen um die Relativität aller Einzelheiten und Individualitäten.

Freilich ist der Sinn der kulturellen Dekadenz[1]) leichter erfühlt als klar umschrieben. Wir haben, sobald wir vom dekadenten Menschen reden, einen leiblich deutlichen Gefühlskomplex vor uns: die Stimmung einer Seele, die gepeinigt ist vom Gefühle der Minderwertigkeit des Daseins und der Daseinsmöglichkeiten, betrübt von dem Druck aller Wirklichkeiten um sie her, gebeugt von der Last der Existenz als solcher (nicht nur von dieser oder jener Minderwertigkeit!), von der Existenz überhaupt! Der Dekadente mag so viel Wohlwollen und Annehmlichkeiten im Leben finden, daß ein Gesunder aus dem Jubilieren gar nicht herauskäme, — und doch wird sich die Sorgenfalte auf seiner Stirn nicht glätten, seine Gestalt wird sich nicht aufrichten, seine Augen werden ihre geheime Feuchtigkeit nicht verlieren, auf welcher ihr Blick schwimmt. Der Dekadente ist zeit seines Lebens unfroh, weil er unter dem Sterne des Schmerzes geboren ist. Der Gesunde ist optimistisch; er mag noch so viele Unfälle erlebt haben, er bleibt doch ungebeugt; und wenn ihm auch alles mißriet, so pflanzt er am Grabe, gerade noch am Grabe, die Fahne der Hoffnung auf, als ob er nun unbedingt im jenseitigen Leben Freude und Erfolge erringen werde. Dem Dekadenten entstellt sich auch das Erfreulichste im Leben, verdüstert sich jegliche Hoffnung auf Glück, das ihm andauernde Zufälle in handgreiflichste Nähe rücken mögen, — wozu die Hand ausstrecken? — bei der Berührung zerfällt ja doch alles in Staub und Asche!! Der Dekadente ist drum auch der Tatlose, — viel zu sehr vom Gefühle der Nichtswürdigkeit des Daseins geschwächt, als daß er zu einer Tat, gar zu einer entscheidenden Tat, schreiten könnte oder gar möchte. Ihm flößt der

Aktive eine unmittelbare Antipathie ein. Er sitzt gern im Kaffeehaus, genießt dessen buntes Vielerlei und hinter solchem buntesten Schauspiel dessen eigentlichen Kern: das große Nichts.

Die Psychologie der Dekadenz findet ihre schärfste Konzentration im dekadenten Welterlebnis, — im Welterlebnisse, das ein vorstellungsmäßiges Bild der totalen Wirklichkeit erzeugt, wie es die schöpferische Phantasie unter dem Einflusse des dekadenten subjektiven Lebenswillens und -gefühles gebiert. Aus der großen Literatur dieser Art sind in den „Tagebüchern" Amiels, des Genfer Dichter-Philosophen, charakteristische Bekenntnisse genug enthalten. Solch Erleben überfällt ihn nach der Lektüre wissenschaftlicher Werke und im Angesicht des Gebirges: „Geschöpf eines Tages, das sich eine Stunde lang regt, — was dich erstickt, ich weiß es: das ist das Gefühl deines Nichts. Namen großer Männer sind eben vor deinen Augen vorübergezogen, wie ein geheimer Vorwurf, und diese große regungslose Natur sagt, daß du morgen verschwinden wirst, — eine Eintagsfliege, ohne gelebt zu haben... Was bedeutet unser Leben in dem unendlichen Abgrunde? Ich empfinde gleichsam ein heiliges Entsetzen, nicht allein für mich, sondern auch für mein Geschlecht, für alles Sterbliche. Ich fühle (wie Buddha) das große Rad sich drehen, das Rad der universellen Illusion, und in dieser Betäubung steckt eine wirkliche Angst. Isis hebt den Zipfel ihres Schleiers, und das Schwindelgefühl der Kontemplation schlägt den nieder, der das große Mysterium sieht. Ich wage nicht zu atmen, mir ist, als hinge ich an einem Faden über dem unergründlichen Abgrunde des Schicksals. Stehe ich Gesicht zu Gesicht vor dem Unendlichen? Ist dies die Wesensschau des großen Todes?

„Geschöpf eines Tages, das sich eine Stunde lang regt,
Deine Seele ist unsterblich, und deine Tränen werden aufhören" —

aufhören? — wenn der Abgrund der unaussprechbaren Begierden sich im Herzen öffnet, ebenso weit, ebenso klaffend wie der Abgrund der Unermeßlichkeit sich um uns her auftut! Genie, Aufopferung, Liebe, jeder Durst erwacht, um mich auf einmal zu peinigen. Wie der Schiffbrüchige, den die Woge verschlingen wird, fühle ich heiße Glut mich wieder an das Leben fesseln, verzweifelte Reue mich umstricken und mich nach Gnade schreien lassen. Und dann löst sich dieser unsichtbare Todeskampf in Abspannung auf."

Konfrontieren wir dies dekadente Erlebnis sogleich mit einem andersartigen, das derselbe Amiel eines Tages fühlte: „Ich finde keine Worte für das, was ich erlebe... Eine tiefe Ruhe breitet sich in mir aus, ich höre mein Herz klopfen und mein Leben dahingehen. Es scheint mir, als sei ich zur Statue geworden an den Ufern des Flusses

der Zeit, als sei ich zugegen bei einem Mysterium, aus welchem ich gealtert oder ohne Alter herauskommen werde... Ich fühle mich ohne Namen, ohne Persönlichkeit, starren Auges wie ein Toter; der Geist wird vage und allgemein, wie das Nichts oder das Absolute; ich bin in der Schwebe, als wäre ich nicht. In diesen Augenblicken scheint es mir, als zöge sich mein Bewußtsein in seine Ewigkeit zurück; es sieht zu, wie in ihm seine Sterne und seine Natur sich bewegen, ..; es sieht sich in seiner Substanz selbst, jede Form überragend, seine Vergangenheit, seine Gegenwart und seine Zukunft in sich tragend, — eine Leere, die alles enthält, ein unsichtbares und fruchtbares Zentrum, eine neuschöpferische Kraft, die sich freimacht von der eigenen Existenz, um sich in reiner Innerlichkeit zu erfassen. In diesen erhabenen Zuständen hat sich die Seele in sich zurückgezogen, ist sie zurückgekehrt zur Unbestimmtheit, hat sie sich in sich zurückgebogen oberhalb ihres eigenen Lebens; sie wird göttlicher Embryo. Alles verlischt, löst sich auf, entspannt sich, nimmt wieder den primitiven Zustand an, taucht wieder nieder in die ursprüngliche Fließendheit, ohne Gestalt, ohne Eckigkeit, ohne bestimmten Umriß. Dieser Zustand ... ist das Bewußtsein des Seins und das Bewußtsein der Möglichkeit: alles zu werden, die auf dem Grunde des Daseins ruht. Es ist die Empfindung der geistigen Unendlichkeit."

Vergleichen wir beide Erlebnisse miteinander, so ergibt sich ein wesenhafter Unterschied. Beiden freilich ist gemeinsam der Ausgangspunkt: das Verhältnis des Menschen zur Totalität der Welt. In beiden Fällen geht eine Veränderung in dem vor sich, was dem normalen Menschen als sicherster Zustand gilt: die Welt und das Ich lösen sich sozusagen auf. Hierbei aber spaltet sich das Welterlebnis in zwei wohl zu unterscheidende Linien. Einerseits ist die Rede von einem Zustande, der reine, affektlose Kontemplation ist, ohne Schmerzen und ohne Lustgefühle, andererseits spricht das „Tagebuch" von einem Zustande, der Amiel mit Schmerz und höchster Unlust erfüllt. Jener Rausch reißt den Menschen aus der Umwelt heraus, um ihn des Lebens der Ganzheit in dessen Quellpunkt teilhaftig zu machen; der Lebensstrom wird zur Unendlichkeit, indem er sich in ruhender, spiegelglatter Fläche wölbt, so daß der Fluß in sich verschränkt hin und her eilt, — spiegelglatt, weil keine Hemmungen ihn hindern, — in sich verschränkt, weil er von dem Prinzipe der Ganzheit durchdrungen ist, das m y s t i s c h e Welterlebnis! — Die d e k a d e n t e Erlebnisart vergewaltigt ebensosehr die gegebene Wirklichkeit, wie jenes Erlebnis. Aber in ganz anderer Weise. Auch hier durchbricht der Lebensstrom alle gewohnten Bahnen, aber er wölbt sich nicht zur runden, punkthaften Glätte, sondern er wird zum wilden Katarakt, auseinanderbrechend und zerteilt. Der Mensch und die Welt vergehen und zerstäuben. Die Weltwirklichkeit wird zum Abgrund, wird Wirbel und Auflösung, Gleiten und Stürzen, Sinken und Fallen.

Der „Abgrund" tut sich auf, wird gewissermaßen zum Mithandelnden; das Nichts wird Macht!

Von Dichtern und Philosophen sind Urteile laut geworden, die eine offne Lobpreisung der Dekadenz, wenigstens als eines der Lebenselemente, enthalten. Sören Kierkegaard wagte die Behauptung: Not, Qual und Paradoxon seien die Kennzeichen der großen Menschen. Leopardi, der größere Italiener, drückte sich noch bedingungsloser aus: „Der Weltschmerz ist gewissermaßen das edelste Gefühl des Menschen: weder durch irgendein irdisches Ding, noch durch sozusagen die ganze Welt der Erscheinungen befriedigt werden ... das ist ... das hauptsächlichste Kennzeichen der Größe und des Adels, das die menschliche Natur aufweist."

Die Sympathie des historischen Christentums für das Negative des Lebens darf hiermit nicht identifiziert werden. Denn ihm erwächst aus irdischer Mühsal jene religiöse Übergewalt, deren zahllose Beispiele die katholischen Heiligenleben beschreiben. Für den Dekadenten moderner Zeiten ist die Negation Selbstzweck, — hat sie den Wert der Absolutheit.

Freilich zeigt die nähere Analyse hier eine Dialektik, durch welche solcher Absolutheitsanspruch zurückgewiesen wird. Denn wenn die Dekadenztheorie in der Auflösung aller Wirklichkeit den wahrhaften Sinn alles Geschehens erblickt, so anerkennt sie zum mindesten die Existenz als solche, wenn sie sie auch zur Selbstaufhebung überreden möchte. Sie gibt zu, daß das Positive das Zuerst-Gegebene sei, zu welchem alsdann das Negative in Gegensatz tritt. Die existierende Wirklichkeit ist also auch für die Dekadenz das Primäre und sie selbst erst das Abgeleitete, durch das Positive Ermöglichte. Somit ist sie nicht absolut, sondern relativ. Aber es leuchtet sogleich ein, daß der Dekadente (wenn er nur klug genug ist) ein weit größeres und tieferes Wissen um die Weltkräfte haben muß, als der bloß positiv Gesinnte. Wer über das Sterben nachdenkt, kann es gar nicht vermeiden, zugleich das Leben und die Geburt in seine denkerische Rechnung einzustellen, da ja der Tod nichts anderes ist, als das Leben, das sich in den Abgrund stürzt. Man darf daher sagen: der Dekadente ist klüger, als der Rein-Positive. Er weiß mehr, ja er weiß unendlich viel mehr: er kennt den Abgrund, durch den wie ein Pfeil die Welt des Lebens hindurchfliegt, — den „Abgrund", an dessen Rand jedes Lebewesen eine Zeitlang balanciert, um alsdann in ihn hinabzufallen. Nichts anderes als die bewußte Intensivierung des Erlebnisses des Negativen ist die Dekadenz-Kultur!

Wann tritt der dekadente Mensch als zeit-charakteristischer Typus auf? Nietzsche hat scharf auf einen Spezialfall hingewiesen, der in der Tat das Gesetzmäßige des Erscheinens andeutet. Nietzsche hat den Menschen der kritischen Einfühlungs-

f ä h i g k e i t als dekadent bezeichnet. Den Menschen also, der nicht produziert, sondern überdenkt, nachdenkt, nachgrübelt. Sicherlich hatte der Philosoph nicht ganz und gar recht. Denn dies ist doch das Unterscheidende zwischen Mensch und anderer Wirklichkeit, daß sich die subjektive Bewußtheit bis zum Menschen hinauf steigert. Die Sonne strömt ihre Strahlen in die Welt aus, ohne daß sich ein Stern hierüber Gedanken macht, — Tiere wachsen und vergehen, ohne darüber nachzugrübeln. Allein der Mensch hat die Eigentümlichkeit, die Geschehnisse der Wirklichkeit zu beobachten, — nachdenkend und nachfühlend. Das Sich-in-anderes-Einfühlen ist also eine rein menschliche Angelegenheit. Das Produzieren ist das eigentlich Anfängliche, das Primitive, — das denkerische und fühlende Verhalten ist das Spätere, Höhere, Kultivierte. Während der produktive Mensch in der überwiegenden Unbewußtheit seines schöpferischen Handelns lebt, hebt der Erkennend-Fühlende das Werk des anderen in die Helligkeit des Bewußtseins, des Wertbewußtseins hoch. Diese Handreichung gelingt ihm aber nur, wenn sein Produktionsvermögen inhaltlich erlosch und nur der formale Wille zum Produzieren vorhanden bleibt. Da aber das Schöpferische das eigentlich Welterhaltende ist, so ist auch die entwicklungsmäßige Stellung jenes Typus deutlich: er ist das Endglied einer Kulturreihe produktiver Geistigkeit. Er kann nur entstehen in der Ruhe, welche alle Reflexion voraussetzt, um tätig sein zu können. Der kritische, denkerische Mensch ist, so er in einer Kultur überwiegt, das Zeichen dafür: daß diese seine Kultur ihren Höhepunkt erreicht hat und dem Abgrunde zueilt.

Und auch dann muß die Dekadenz auftreten, wenn der I n d i v i d u a l i s m u s die Menschen allzu scharf voneinander getrennt hat. Wobei nicht etwa in der Hauptsache an den guten Individualismus Goethes, nicht einmal an den Pseudo-Individualismus Nietzscheanischer oder Stirnerscher Abkunft gedacht sein soll, sondern vielmehr an jene schroffe Scheidung der persönlichen Interessen, die dort auftritt, wo die Rentabilitätsberechnung die letzten Reste metaphysischer Gefühle an sich gerissen hat. In einer solchen typisch-bourgeoishaften Gesellschaft, die nichts Höheres kennt, als das Wohlergehen des einzelnen, ist in der Tat das Dekadente oder das Bewußtsein vom Nichts die einzige Quelle wahrhafter Metaphysik. Denn es ironisiert mit Recht alle Daseinsfreude ohne monumentale Perspektive, es zerstört alle dumm-einzelne Selbstzufriedenheit. Und es verbindet sich regelmäßig mit ihm ein starkes Gefühl für das, was wir das Absolute nennen, und ein (wenn auch vages) Gefühl für die Größe und das religiöse Element des Lebens. Indem der Mensch schwindelnd in den Abgrund blickt, wird ihm um so deutlicher und dringlicher die Sehnsucht nach einem festen Halt, dessen Festigkeit ihn vor dem Absturz retten möchte.

*

Aus der Gefahr dieses Absturzes sucht der Lebenswille sich zu retten durch die Rückkehr ins Primitive des Daseins. Es ist, als suche er dort die ursprüngliche Kraftquelle, aus der einstmals auch seine Wirklichkeit entsprang, die im Laufe der Entwicklung so geschwächt wurde in der Überkultur und in der Vereinzelung eines zu radikalen Individualismus. Verständlich ist es, daß er seine Vorbilder im Bereiche der jetzt noch als primitiv geltenden Völker sucht, — da ihm selbst alles Ursprüngliche zur Chimäre verblaßte.

Wir sind es seit Rousseau's Büchern gewöhnt, als Folge der Überzivilisation und Überkultur eine Reaktion für fast selbstverständlich zu halten: diese Neigung zur Primitivität des Lebens. Vielleicht ist dieses Phänomen nicht so allgemein, daß man wirklich eine Gesetzmäßigkeit kultureller Entwicklung daraus ableiten kann, — doch stellt es sich heute wieder mit ungeheurer Stärke ein. In allen Ecken und Mitten unserer Kunstausstellungen sind es Typen primitiver Menschlichkeit, die uns umringen. Literarische Eideshelfer stellen sich ein: Worringer deutet eine Theorie des primitiven Menschen an, — bringt dessen Weltbewußtsein in engsten Zusammenhang mit der abstrakten geometrisierenden Kunst als dem künstlerischen Ausdruck anfanghafter Menschlichkeit. Wer die neue Zeit als sich gemäßes Schicksal fühlt, muß sich mit Worringer auseinandersetzen, dessen Auffassung des primitiven Lebensgefühles eine so ganz andere ist, als die früherer (etwa Rousseau'scher) Generationen.

Denn bis zu Worringer herauf meinte man mit dem Typus des Primitiven den in paradiesischer Unschuld und Unkompliziertheit des Lebens herangewachsenen Naturmenschen, — ein großes Kind voll Arglosigkeit und Naturvertrauen und zwischendurch von kindischen Torheiten gelockt und zu kindischer Grausamkeit gestachelt. Worringer zeichnet einen ganz andersartig primitiven Menschen.

Am Anfang der geistigen Entwicklung, so versichert er, steht die menschliche Seele der Außenwelt ratlos und verwirrt gegenüber; sie sieht vor sich eine Welt voll Rätsel, deren Gesetzlichkeit ihr unklar, ein drückendes, niederdrückendes Problem ist. Der Mensch weiß mit dieser Welt noch nichts anzufangen, ein Abgrund klafft zwischen Subjektivität und Objektivität. Denn wo auch immer der Mensch die Welt berühren mag: der Eingriff in ihr Getriebe mißlingt ihm, da er ihren gesetzhaften Zusammenhang nicht versteht, den Verlauf ihrer Erscheinungen darum nicht beeinflussen kann. Das Gefühl, das ihn beherrscht, ist: Angst! „Von der Willkür und Zusammenhanglosigkeit der Erscheinungen verwirrt, lebt der primitive Mensch in einem dumpfen geistigen Furchtverhältnis zur Außenwelt, das erst langsam durch die wachsende geistige Auseinandersetzung mit ihr gelockert wurde." Die Gottheit ahnt er als absolut Überweltliches, als dunkle Macht hinter den Dingen. Auch hier also hat er keine Sicherheit vor dem

wilden Treiben der Wirklichkeit. So lebt der primitive Mensch im Zustande „metaphysischer Verängstigung".
Nun beginnt die Kunst ihre Rolle zu spielen. Denn vom Leben und von der Gottheit geängstet, sucht der primitive Mensch in dem künstlerischen Werke „das Leblose, weil aus ihm die Unruhe des Werdens eliminiert und eine dauernde Festigkeit geschaffen ist". Die Kunst entspringt also der Sehnsucht nach Überwindung des Weltwirrwarrs durch Festsetzung absoluter Werte. Und die besondere Art dieser Kunstübung, die gleichsam medizinischen Charakter trägt, ist gekennzeichnet durch das Geometrische, das Abstrakte ihrer Formsprache. Der primitive Mensch geht also aus „von der starren Linie in ihrer lebensfremden abstrakten Wesenheit". „Ihren ausdruckslosen, d. h. von jeder Lebensvorstellung freien Selbstwert empfindet er dunkel als den Teil einer allen Lebendigen übergeordneten anorganischen Gesetzmäßigkeit." So wird für Worringer die abstrakte Linie zum Ausdruck des „Erlösungsbedürfnisses", das aus der anfänglichen Einstellung ins Gefühl der Zerrissenheit und Freudlosigkeit entsprang. So steht für Worringer ganz folgerichtig die Ornamentik am Anfange der Kunstgeschichte; erst nach ihrer Konstruktion ging der Mensch an die Auffassung der Wirklichkeit. Die primitive Ornamentik ist Beschwörung des von der fortschreitenden geistigen Orientierung noch nicht gemilderten Grauens vor der zusammenhanglosen Umwelt.
Aus dieser gemeinsamen Wurzel des grundsätzlichen Weltgefühls dekadenter Art läßt dann Worringer verschiedene Bäume der ornamentalisierenden abstrakten Kunst hervorwachsen. Aus der primitivsten Art der Arabesken entwickelten sich die nordische Ornamentik, der romanische und schließlich der gotische Kunstwille. In ihnen allen glaubt Worringer Gemeinsames feststellen zu können: die Gemeinsamkeit des niedergedrückten, deprimierten Weltgefühles. „Das Aufgeregte, Zuckende, Fiebernde des nordischen Lineamentes", ihr labyrinthischer Charakter ohne Anfang und Ende scheint ihm unzweideutig ein Schlaglicht zu werfen „auf das unter einem starken Drucke stehende Innenleben der nordischen Menschheit", deren seelisches Unbefriedigtsein zur künstlerischen Tat drängt. Hindurchgehend durch das ruhigere Stadium der romanischen Kunstwelt – einer „Gotik ohne Enthusiasmus" –, gipfelt die Richtung der abstrakten Kunstform in der Gotik mit ihrem Willen, „eine Welt ... übersinnlicher geistiger Ausdruckskomplexe zu schaffen, in der aufzugehen dem an ein chaotisches Wirklichkeitsbild gebundenen nordischen Menschen ein befreiender Rauschgenuß gewesen sein muß"; – denn die gotische Kunst sei durch „erhabene Hysterie" gekennzeichnet: „Zerrissenheit und Friedlosigkeit".
Es wäre interessant, diese ästhetische Kunstgeschichtsdogmatik Worringers zu prüfen, ob sie in sich folgerichtig sei. Wenn die abstrakte Kunstwelt den subjektiven geistigen

Gegenstoß des primitiven Menschen darstellt gegenüber der Ängstigung durch die Außenwelt, so ist nicht klar, woher das Fieberhaft-Zuckende der nordischen Kunst stammt, — man sollte doch von ihr konsequenterweise eine ganz beherrschte Kunstübung erwarten müssen. Aber ganz abgesehen von dieser häuslichen Zwistigkeit sind doch erheblich stärkere Einwendungen gegen den Grundriß von Worringers Aufstellungen zu erheben. —

Es ist von vornherein erstaunend, daß Worringer so ganz selten, fast versehentlich, Quellenbelege für seine Behauptungen zitiert. Daraus könnte man zwei Schlüsse ziehen, einmal den: daß er die ganze Angelegenheit bis ins letzte beherrscht und keine Hinweise mehr zu seiner Legitimation nötig hat. Man kann aber auch den anderen Schluß ziehen, daß er überhaupt keine Literaturkenntnis besäße, — daß er somit seine Theoretik bloß erdacht habe. Und leider ist diese zweite Lesart die zutreffende.

Denn die Einstellung des allgemeinen Wertgefühles dem Dasein gegenüber wird von den Sachkennern allgemein für den primitiven Menschen gerade entgegengesetzt der Worringerschen Versicherung formuliert. Nicht metaphysische Verängstigung charakterisiert nach ihnen den Wilden, sondern „die Zufriedenheit" ist „der hervorstechendste Charakterzug der Primitiven", sagt Wundt[2]; oder wie Schurtz[3]) sich ausdrückt: „... was die Naturvölker am schärfsten von uns unterscheidet, ... das ist das Gefühl ruhiger, dumpfer Zufriedenheit, sorglosen Frohsinns. ..." Die äußeren Lebensumstände sind in der Tat meist derart günstig, daß der Trieb zum Willen zur Macht und zur Ausbildung von konsequenten Herrschsuchtsinstinkten gar keinen äußerlichen Anstoß hat. Die Primitiven führen meist ein ruhiges, „kampfloses Dasein"[4]). Ihr Naturzustand kann kurz als ein „Friedenszustand" bezeichnet werden. Die soziale Schichtung zeigt geringe Differenzierung[5]), so daß auch die uns so sehr beunruhigenden gesellschaftlichen Kämpfe fehlen. Diese Gleichförmigkeit der Innenwelt und der äußeren Existenzbedingungen bringt eine unüberwindliche Tendenz zum Beharren mit sich, die so stark ist, daß Schurtz die Primitiven geradezu als „Philister"[6]) bezeichnet, — als Menschen, in deren Stillstand System liege.

Man braucht auch nur die mannigfaltigen Reisebeschreibungen und Notizen zu lesen, die bis Gauguin hin von interessanten Menschen abgefaßt sind, um die Irrtümlichkeit der Worringerschen Voraussetzungen einzusehen. Alle Beobachter rühmen übereinstimmend den sozusagen idyllischen Charakter der primitiven Völker und Menschen, — der sich gründet auf „jene einfache Harmonie mit den natürlichen Bedingungen, die dem primitiven Menschen das Leben so leicht machen"[7]). Und wichtig ist nicht bloß dies: daß eine Ausgeglichenheit besteht zwischen Menschen und natürlicher Umwelt, — wichtig ist auch als Folgerung das andere: daß der materielle Wettbewerb um die Güter des

Daseins, des Genusses und der bloßen Existenz nicht besteht. Denn ein gewisser Kommunismus, vor allem der Nahrungsmittel, nimmt dem wechselseitigen Verkehre dieser Menschen den äußersten, in der Kulturwelt auch vom Zufriedensten noch gespürten Stachel des Daseins.

Der Wilde fühlt sich viel mehr als vom H e r k o m m e n beherrschte M a s s e, wie der moderne Kulturmensch, in welchem überwiegend der Wille zur Geltendmachung der egoistisch gestimmten Persönlichkeit und der Verstand sich ausgestaltet. Wir brauchen ja nur auf unsere eigene Kultur zu blicken, um das gleiche Verhältnis des Unterschiedes, der Naturvölker und Kulturmenschen trennt, in unserer eigenen seelischen Welt zu erkennen. Je tiefer wir in der sozialen Schichtung abwärts steigen, desto stärkere Konventionalität, Gebundenheit an traditionelle Formen und Formeln finden wir. Je kultivierter ein Mensch ist, desto weniger unterwirft er sich den Allgemeinheiten der Pflichten oder anderen Traditionselementen der Geistigkeit, — desto selbstbewußter stabiliert er für sich sein eigenes Gesetz. Dem Naturvolk ist dies Streben nach Individualität fremd, — wie man ja auch formelhart den charakteristischen Unterschied ganz gut dadurch ausdrückt, daß man unwillkürlich vom Kulturmenschen (also einem Einzelwesen) und vom Naturvolk (also einer Kollektivität von einzelnen) redet.

Und wie hier der Unterschied zwischen Mensch und Mensch noch nicht in derjenigen Schärfe zum Durchbruch kommt, wie innerhalb der Kultur, so trennt sich auch der primitive Mensch nicht so sehr von der Umwelt, wie wir dies beim Kulturmenschen gewöhnt sind. Wenn Worringer von dem schroffen Dualismus spricht, der zwischen Subjektivität und Objektivität der primitiven Geistigkeit klaffe, so irrt er sich in der fundamentalsten Angelegenheit dieser Problematik.

Worringer verfehlt zunächst das Eigentlichste der primitiven Psyche, indem er mit einer Fragestellung ihr nahetritt, die aus der modernsten Kulturwelt stammt. Es handelt sich nämlich bei der Geistigkeit der Naturvölker um seelische Zustände, zu deren Kennzeichnung das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität nicht herangezogen werden kann, weil ein solches Verhältnis im modernen Sinne für den primitiven Menschen gar nicht existiert. Der Unterschied, den wir heutzutage zwischen dem Ich und der Umwelt machen, und in welchem überhaupt erst alles, was mit dem sogenannten Dualismus zusammenhängt, wurzelt, — dieser Unterschied fehlt dem Primitiven durchaus. Das Denken der Primitivität ist eben überhaupt nicht wissenschaftlich: analysierend und darauf synthetisierend, sondern es beruht auf synthetischer Intuition, — ja vielmehr es ist fast ausschließlich Synthese und Intuition zugleich, oder — um die richtig kennzeichnenden Schlagworte zu gebrauchen: es l e b t i n e i n e r u r s p r ü n g l i c h - m y s t i s c h e n W e l t. Dies unterscheidet ihn vom Kulturmenschen, für den sich die Wirklich-

keit zerlegt in Schichten des Anorganischen, Organischen und Geistigen, so daß sich hierin eine vielfache Differenzierung ermöglicht. Es unterscheidet ihn aber auch vom Pantheisten der Umstand, daß für den Primitiven die sozusagen pantheistische Auffassung Anfang und Ende seines Lebensgefühles ist, während für die Modernen das mystische Grundgefühl auch in seiner höchsten Steigerung noch irgendeine Zutat hat, eine einschränkende Differenzierung, eine betonende Ichhaftigkeit ihm beigemischt ist, da dem modernen Menschen (anders als dem primitiven) die Existenz andersartig eingestellter Geistigkeit klar bewußt ist und ihn zu einer ihm selbst meist unbewußten Kritik seiner Meinungen treibt.

Es ist also ein fragwürdiges Unternehmen: die Richtung des primitiven Geistes mit Kategorien positiv charakterisieren zu wollen, die in der Welt der Kulturmenschen ihren Sinn empfangen haben. Aber da doch nun einmal nichts anderes übrigbleibt, als auf diese Weise vorzugehen, um gleichsam einen Fingerzeig für die Einstellung moderner Denkgewohnheiten in die Richtung der Primitivität hinein zu erlangen, so darf man sagen, daß das primitive Erlebnis der Wirklichkeit ein solches ist, welches die Dinge der Welt aus ihrer Gestaltung, die dem modernen Menschen als entfaltete Vielfältigkeit erscheint, wieder in die Einheit zurückruft, — vielmehr sie als solche auffaßt, die sich noch gar nicht zu so strenger und materialisierter Härte vereinzelt haben, wie wir dies annehmen. Das Prinzip der primitiven Denkerlebnisse ist die Identität der lebendigen Einheit.

Diese Einheit ist keine von der wirklichen Welt getrennt lebende Gottheit, sondern ein Leben, dessen Ausstrahlungen sozusagen die Dinge sind; — aber nun auch nicht so, daß es eine Zentralsonne gäbe, deren Strahlenspitzen die Erscheinungen wären, — sondern so: daß die Welt als eine Totalität, eine Ganzheit erlebt wird, in welcher das einzelne als verhältnismäßig Bedeutungsloses sich befindet. Daher ist die Auffassung des Nachthimmels und des Taghimmels als eines Ganzen, Ungeteilten früher, als die Auffassung der einzelnen Gestirne, weil das Ganze als ein einheitliches Wesen aufgefaßt wurde[8]. Hierher gehört auch das Phänomen, daß ein Indianerstamm etwa für verschiedene Bienenarten verschiedene Bezeichnungen, aber kein einziges Wort für die Biene als solche, als Begriff besitzt. Der Abstraktionsprozeß ist lange nicht so weit getrieben, wie bei uns; folglich ist auch die Individualisierung im Rückstande; das primitive Welterfassen schwebt also gewissermaßen zwischen Individuum und Allgemeinheit und erlebt die Welt als eine bewegte Ganzheit der Einzelheiten.

Man könnte mit neueren Kategorien etwa sagen: der Wilde glaube an die Allbeseelung der Welt. Das Prinzip der gesetzlichen, begrifflichen Zusammenhänge, auf

deren Konstruktion wir Kulturmenschen unser Verhältnis zur Wirklichkeit aufbauen, ist ihm fremd[9]). Er faßt die Welt nach einer Weise auf, die Lévy-Brühl mit dem Grundgesetz der „participation" formuliert hat[10]): „Die Objekte, die Wesen, die Erscheinungen können (in einer für uns unbegreiflichen Art) zugleich sie selbst sein und etwas anderes, als sie selbst. In einer nicht weniger unbegreiflichen Art äußern und empfangen sie Kräfte, Vermögen, Eigenschaften, mystische Handlungen, welche sich außerhalb ihres Seins bemerkbar machen, ohne doch aufzuhören, in ihnen zu sein."
Für uns ist die Welt eine Wirklichkeit, in welcher die meisten Dinge in festabgeschlossener Isoliertheit und Unterschiedenheit verharren, nur durch abstrakte, gesetzlich formulierbare Beziehungen miteinander verbunden. Für den Wilden aber ist die Welt gleichsam ein Gewoge dynamischer Aktivitäten, aus welchem als dünne Oberfläche das individuell Erscheinende aufschäumt. Das Bedeutungsvolle ist also nicht das Individualisierte, sondern die als geistig-physisch empfundene Einheit, die unter dem einzelnen auf und ab wallt.
Die Folgerungen dieser merkwürdigen Einstellung zeigen sich überall. Jedes Ding — auch das handwerklich hergestellte! — wird als ein Wesen vorgestellt, das einer wirklichen Handlung fähig sei[11]). Hier wurzelt innerlichst der Konservativismus des Wilden: sie bleiben bei den alten, überkommenen, gewohnten Dingen, weil man ja bei der Herstellung von neuen, andersartigen gar nicht wissen könne, welchen — vielleicht verderblichen — Einfluß sie auf die Menschen auszuüben vermögen. — Aber auch alles andere, was für uns eine bloße begriffliche Bezeichnung ist ohne stärkeren Erlebnisgehalt, — auch dies hat für jene einen dynamischen, realen Inhalt, einen mystischen Charakter; so zum Beispiel der Name, der Schatten, der Fußstapfen. Was für uns eine bloße Wahrnehmung ist, trägt für sie den Charakter eines Verkehrs mit verborgenen Geistern, von denen sie sich umringt fühlen, — ohne daß ihnen dies als etwas Übernatürliches vorkäme. So hat denn auch der Traum etwa eine betonte Realität, eine Wirklichkeit, die aller Wahrnehmung nichts nachgibt; zwar wissen die Wilden: Traum ist etwas irgendwie anderes, als die Realität des wachen Seins, gleichwohl ist das, was sie träumen, ein für sie reales Geschehnis, das sie mit derselben Intensität erleben, wie die Ereignisse der wachend erfahrenen Dinglichkeiten[12]).
Darum verwischt sich der Unterschied zwischen Mensch, Tier und Pflanze in einer höchst frappierenden Art und Weise[13]). So behaupten etwa Angehörige eines südamerikanischen Indianerstammes: sie seien selbst Vögel; eine Identität radikaler Art bestünde zwischen ihnen. Man wird diesem Verhältnisse nicht gerecht, wenn man hierbei bloß von Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier reden würde — etwa nach Analogie Haeckelscher Stammbäume —, sondern es handelt sich hierbei um ein

viel engeres Verhältnis, ja eigentlich um gar kein „Verhältnis", sondern um eine radikale Identität für das primitive Bewußtsein, dessen Erlebnisgehalt wir eben nur unzureichend mit unseren modernen Formeln ausdrücken, vielmehr andeuten können.

Aus dieser Erlebnisrichtung der magischen Identifikation erwächst der Totem-Glaube. Der Totemismus besteht darin, daß eine Gruppe primitiver Menschen von einem Totem abzustammen glaubt: von einer Tiergattung oder (seltener) von einer Pflanze oder von einem anorganischen Naturobjekt (Regen, Feuer usw.), und sich nach diesem Totem nennt. Das Wesentliche ist das Sich-eins-Fühlen mit dem Wesen einer Tiergruppe usw. Indem es sich regelmäßig um das Verhältnis von Gruppen zueinander handelt (nämlich der menschlichen zur pflanzlichen oder tierischen oder anorganischen Gruppe), setzt der Totemismus das soziale Gefühl der Einheit der Gruppe in ihrem Unterschiede zu allen anderen Menschengruppen der Erde voraus, und er besteht an sich im „Ringen der sich als eine Einheit vorkommenden Gruppe nach einer Existenzberechtigung durch Angliederung an eine Gruppe oder sonstige Einheit von Objekten, die ihr mit einem dauernden Sein behaftet und früheren Ursprungs erschienen, als sie selbst besaß". — Wie eine solche Identität zwischen Außenwelt und Mensch besteht, so ist sie in noch verstärktem Maße erlebbar im Verhältnis der Einzelmenschen zur größeren Gruppe [14]). Dieser mystische Zusammenhang aller Wirklichkeiten leitet alles Tun der Primitiven. Sie suchen einerseits den mystischen Grund alles Geschehens, — etwa indem sie die Wirkung eines Lanzenstoßes auf die Kraft eines Zauberspruches zurückführen. Sie nehmen andererseits magische Handlungen vor, um mit ihrer Hilfe irgendeine Absicht auszuführen, — sie führen etwa Tänze auf, um ihre Jagd erfolgreich zu machen, denn nicht die Schärfe ihrer Waffen, auch nicht die eigene Geschicklichkeit sichern ihnen nach ihrer Meinung ihren Jagderfolg, sondern fast ausschließlich die mystischen Zeremonien, die sie vor dem Auszuge vornehmen [15]); — eine Auffassung, die ja auch dem modernen Europäer bei Bittgebeten für Regen usw. noch rudimentär vor Augen steht. Für den primitiv-mystischen Standpunkt ist dies natürlich: denn er kennt keine „Natur" im Sinne unbewegter, geordneter Objektivität, sondern er glaubt an den unmittelbaren Einfluß seiner mystischen Maßnahmen auf die Umwelt, — einen Einfluß, der sich ohne den Priester und ohne ein höchstes Wesen als Mittler direkt und unmittelbar auswirkt. Allbekannt sind ja die primitiven Heilmethoden, die auf der mystischen Voraussetzung beruhen, daß Schmerzen von Fremdkörpern herrühren, welche Materialisationen eines feindlichen Geistes seien. Die Heilung ist ebensosehr mystisch: die Hauptsache ist die mystische Beschwörung und die mystische Bedingung, unter welcher die Heilkräuter gepflückt wurden.

(Diese Mystik macht am Totenbette nicht halt. Für den Primitiven stehen die Gestorbenen in ununterbrochenem Wechselverkehre mit den Lebenden. Aber nicht derart, daß nun eine unsterbliche, individuelle Seele im neueren Sinne des Wortes angenommen würde. Denn das Bewußtsein der Individualität wird vom Denken der Naturvölker nicht erfaßt. Sondern es handelt sich um ein Zerfließen in die allgemeine Lebensaktivität des Weltprozesses, aus dem dann die Geburt das Seelische durch die Wiederverkörperung zurückführt in die Welt.)
Die Vorstellung von übersinnlichen Wesen, besonders der Glaube an die Existenz außerkörperlicher Seelen, ist jünger, als die Gruppe von magischen Handlungen, die wir als „Zauberei" bezeichnen. Erst spätere Stufen der Entwicklung des religiösen Fühlens und Vorstellens führen von zauberkräftigen Substanzen (wie Steinen, Blut usw.) zur anthropomorphisierenden und schließlich animistischen Einstellung der religiösen Auffassung [16]. Der Mittelpunkt der Vielfältigkeit dieser unwillkürlichen Konstruktionen des magischen Denkens ist die oberste Gottheit, die wahrscheinlich nichts anderes ist, als die Personifikation des Himmels, des Tages oder der Nacht. Zu ihr treten die Menschen nicht in ein unmittelbares persönliches Verhältnis, sondern sie wenden sich an die zauberkräftigen Dinge und untergeordneten Gottheiten [17].
Diese mystische Einstellung bildet die Grundlage und den Anbeginn der menschlichen Geistigkeit. Aus dieser physisch-psychischen Anteilnahme des Menschen an der umgebenden Welt der Objektivität erwächst dann mit steigender Entwicklung der seelischen Kräfte die zunehmende Individualität der Kulturvölker.

*

Ganz analog diesem primitiven Mystizismus verhält sich die Seele des Kindes moderner Kulturvölker zur Welt. Das Kind phantasiert, wenn es die Dinge betrachtet und sie berührt und sich unter ihnen bewegt. Es lebt unter den Wirklichkeiten, wie innerhalb einer Vielfältigkeit von Seelen, die sich äußern oder doch äußern könnten. In einem Steine etwa meint es ein Gefühl von Langeweile und Überdruß zu spüren (weil der Stein immer am gleichen Platze liegenbleiben muß); es sieht das Gras weinen und hört (im unmittelbaren Sinne des Wortes) den Wind pfeifen und heulen. Alles Bewegte wird sogleich als lebendig aufgefaßt, so wird die Lokomotive als Lebewesen angestaunt, — gerade wie von den Wilden. Und ebenso ähnlich den primitiven Völkern glauben die Kinder fest an die Wahrheit mythologischer Erzählungen und leben im Banne überaus anschaulicher Vorstellungsbilder.
Aber soviel Ähnlichkeiten auch vorhanden sind, so läßt sich das Schema der Kindesseelen von Kulturvölkern doch nicht völlig mit dem Schema von erwachsenen Wilden

zur Deckung bringen. Die intellektuelle Wißbegierde unserer Kinder ist solch ein Faktor, der den geistig-regsamen Kultivierten vom stumpferen Primitiven schroff unterscheidet. Auch greift die Erziehung so tief in die frühesten Anfänge kindlicher Geistesentwicklung zurück, daß sowieso eine eingehendere Parallelisierung unmöglich gemacht wird. Immerhin kann man sagen: daß dem Kulturkinde und dem primitiven Menschen gemeinsam eigentümlich ist, daß sie die Welt in unmittelbarer Mystik erleben.

*

Dies mystische Welterleben der Naturvölker und der Kinder von Kulturvölkern stimmt im wesentlichsten sonderbar und überzeugend überein mit dem, was in den Bekenntnissen Amiels als Erlebnis der lebenspendenden Anfänglichkeit uns entgegentrat. Himmelweit möchte man das Weltgefühl des Negativen und des Absoluten, des Vorwirklichen, getrennt glauben. Und doch kann man aus dem Phänomene der Amielschen Psychologie das Gegenteil entnehmen. Und nicht bloß Amiel ist zu nennen; ein dichterisch viel Größerer: Charles Baudelaire, läßt überall die Sehnsucht nach Uranfänglichkeiten laut werden. Freilich bleibt das himmlische Licht des Idealreiches ein ganz fern, ganz weit leuchtender Schimmer ohne nahe Wärme, — etwas Traumhaft-Jenseitiges, eine zerfließende Vision. Aber doch ist es das einzige, das noch indirekt auf die positive Wirklichkeit hinweist. (Indirekt: denn nicht die Positivität der Gegebenheit ist nunmehr das Feste, sondern das, von dem alle Wirklichkeit erst Ableitung, Ausfluß und Auswirkung, Tatbezeugung ist: das Absolute in mystischer Ahnung.) Nehmen wir nun einmal an: der Lebenswille werde in dekadenten Menschen, durch irgendein Wunder, wieder wach und kräftig, so findet er nicht sogleich den Weg ins Positive zurück, sondern er wird sich kopfüber ins Absolute stürzen müssen, um nur erst wieder Kraft und Mut zu neuer Wirklichkeit und Verwirklichung zu erringen. Für dekadente Seelen ist nicht das Einzelwerk, das an frühere Dinge organisch anknüpft, das nun Erreichbare, sondern die Rückkehr ins Uranfängliche des Lebens. Nicht Reformation, sondern Revolution aus mystischer Gesinnung heraus muß die Folge der Neugeburt dekadenten Seelenlebens sein. Der Wille zur Gesundung durch ein Blutbad furchtbarster Art ward schon vor Jahren gefordert, — nicht von militaristischen Trotzköpfen, sondern diese Forderung wurde laut in der Stimme Stefan Georges, der bronzenen Stimme des heiligen Menschen unserer Zeit:

„ . . . Zu spät für Stillstand und Arznei!
Zehntausend muß der heilige Wahnsinn schlagen,
Zehntausend muß die heilige Seuche raffen,
Zehntausende der heilige Krieg.“

Es ist ja kein Zweifel mehr möglich: die überkommene Kultur bricht in ihrer ganzen Höhe und Tiefe zusammen, nicht bloß an ihrer Oberfläche. Die Weltsonne der expressionistischen Primitivität ging blutrot im Osten auf! Und die Protuberanzen ihrer Strahlen schleudern expressionistische Religiosität in unsere Herzen, damit aus ihnen vielleicht später etwas gründlich Neues erwachsen kann.

Der Widerspruch gegen die Dekadenzkultur ist also nicht die geradlinige Quelle des Expressionismus. Er ist nur eben Widerspruch — Einsicht, daß man sich gründlichst reformieren müsse, und insofern negativer Hinweis auf „das Absolute". Die Ergreifung dieses zentralen Mittelpunktes alles Lebensgefühles und Lebenswillens jedoch ist mit ihm nur nebenbei verknüpft und wird nur in verschärfter Form gefordert und betont, sofern die andersartigen Lebenstendenzen, die auf Erhaltung der Lebendigkeit abzielen, ihrerseits stark genug sind, um den Lebenstrieb allen dekadenten Anfechtungen gegenüber aufrechtzuerhalten. Geschieht dies, so bedeutet der Ausgang von der dekadenten Einstellung eine Radikalisierung des Lebenswillens: nicht Reform, sondern Revolution als Voraussetzung gründlichster Erneuerung: des Rückganges nämlich in das Uranfängliche, ins Primitive der Menschlichkeit, um von ihm aus zu höherer und gerechterer Kultur zu gelangen.

---

[1]) Vergl. meine „Kultur der Dekadenz", Verlag E. Reinhardt, München, 1920.
[2]) Wundt: „Elemente der Völkerpsychologie", S. 110.
[3]) Schurtz: „Urgeschichte der Kultur", S. 74.
[4]) Wundt, S. 110.
[5]) Grosse: „Anfänge der Kunst", S. 108.
[6]) Schurtz, S. 74.
[7]) Schurtz, S. 79.
[8]) Preuß: „Die geistige Kultur der Naturvölker", S. 9 ff.
[9]) K. v. d. Steinen: „Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens", S. 305.
[10]) Lévy-Brühl: „Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures", S. 76 ff.
[11]) Lévy-Brühl, S. 34.
[12]) Lévy-Brühl, S. 56.
[13]) K. v. d. Steinen, S. 306.
[14]) Lévy-Brühl, S. 93 ff.
[15]) Lévy-Brühl, S. 262 ff.
[16]) Lévy-Brühl, S. 285 f.; Preuß, S. 34 f.
[17]) Vierkandt: „Anfänge der Religion und der Zauberei" im Globus 1907.

Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus

Die geistige Revolution Mittel-Europas, welche den Namen des „Expressionismus“ führt, scheint auch die religiösen Tendenzen wieder neu erkräftigen zu wollen. Es ist dies ganz besonders überraschend; denn: hatte nicht Nietzsche als größtes Verdienst dies gewonnen, daß er den Gott getötet hatte? Und nun regen sich, zum mindesten in den verschiedenen Bekenntnissen expressionistischer Führer, „atavistische“ religiöse Neigungen in ganz unzweideutiger Art. So hat Franz Marc als das Problem seiner Generation „die mystisch-innerliche Konstruktion“ bezeichnet und als das Ziel der jetzigen Moderne ganz konsequent: „durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der Erzeuger verschwindet“. Kandinsky gar redet von der „göttlichen Sprache“, die Menschen brauche, um von Menschen an Menschen gerichtet werden zu können, — von dem „Ewig-Künstlerischen“, „welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht . . . und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt“. Deutlicher noch in seiner charakteristischen Unbekümmertheit proklamiert Kasimir Edschmid die Kunst als eine „Etappe nur zwischen den Menschen und Gott“, — sie ziele über den Moment nach Ewigkeit, nach dem Einfachen, Allgemeinen, Wesentlichen; denn erst unter dem Äußeren liege das Dauernde, Ewige, — „in gesteigerter Sehnsucht Gott zu suchen, durchdringt die Schöpferkraft die Welt und steigt über sich hinaus. Das Werk . . . wird der ergreifende Ausdruck der Sehnsucht der Zeit nach dem Unendlichen“.

Man hört überall in den deutschen, deutsch-russischen Erklärungen das Pathos, das aus dem Erfühlen der Ewigkeit, aus dem Willen (vor allem) zur Ewigkeit quillt. Doch ist der Sprachgebrauch, der so altertümelnd den Namen Gottes verwendet, äußerlicher, als man zunächst glauben möchte. Denn das Wesentliche, was die moderne Kunst aus der christlichen Vorstellungswelt übernommen hat, ist nicht der Gedanke des transzendenten, persönlichen Gottes, den eine Kluft vom Menschlichen und Weltlichen trennt, sondern die Konzeption des Erz-Engels. Kaum ein einziger Lyriker wagt den Namen Jehovas zu nennen; wie in alttestamentarischer Scheu hält hier die Sprache und die Vorstellung inne. Nur der Engel tritt im Strahlenglanze seines Lebens auf. Denn der moderne Mensch ist zu selbstbewußt geworden, als daß er eine ewige Wirklichkeit

jenseits der Sterne über sich dulden könnte. Auch als religiöser Mensch, — gerade als Religiöser, — steht er zwar der Ewigkeit nahe, aber doch auch wiederum fern; — gerade nämlich in jenem Punkte steht sein innerstes Lebensgefühl und Wollen, wo die Wirklichkeit entspringt aus dem Absoluten, — gerade in jener Schicht, in welcher sich die Schale der Wirklichkeit anschmiegt an den Kern der Ewigkeit, Göttlichkeit. Hierfür ist Symbol der Engel: der ist nicht identisch mit der Ewigkeit Gottes, sondern nur ihr Werkzeug; er ist nicht identisch mit der rastlos fließenden Momentaneïtät des Augenblicks der Menschlichkeit, sondern nur deren idealisiertes Ähnlichkeitsbild. So ist er rastloser Bote aus dem Jenseits in unsere Welt, Mittler (im eigentlichsten Sinne) zwischen Mensch und Gott, der wahrhafte Übermensch und Untergott. So schwebt er inmitten der ungeheuren und doch stetig von ihm durchflogenen Kluft, die Gott vom Menschen trennt, — aber dem Schöpfer doch irgendwie näher als dem Menschen.

Dies Symbol der Ewigkeit, vielmehr des Hinweises aus der Ewigkeit ins Vergängliche und aus dem Vergänglichen ins Ewige, ist höchst bemerkenswert. Denn würde der Name Jehovas zum Kristallisationspunkt unserer Religiosität, so wäre nicht Mystik, sondern Ekstatik unser religiöser Teil; nunmehr aber ist es die Mystik, der wir anheimgegeben sind.

Freilich einer Mystik, die wesentlich anders ist als die des Mittelalters. Denn jene alte, eigentliche Mystik wandte sich ab von der Wirklichkeit; sie fühlte, ihr Angesicht dem Gotte zugekehrt, hinter sich irgend etwas wie eine Luftleere, eine ängstigende Bosheit. Ihr Ziel war letztlich die Ekstase, die den Menschen heraushebt aus der Umwelt, aus der Einheit auch mit den Mitmenschen. Denn mag sie auch noch so sehr voll wirbelvoller Lebendigkeit stecken, sie hat als Sinn doch das restlose Eins-Sein mit jenem Gute, das nicht von dieser Welt ist: das völlige Leben im himmlischen Jerusalem, über dessen Eingangstore der Verheißungsspruch steht: „Es ist noch eine Ruhe vorhanden dem Volke Gottes!"

Man mag über diesen Satz denken, wie man will — (er ist die Tröstung unzähliger Mühseliger und Beladener gewesen) —, so besteht er doch heute nicht mehr in seinem alten überirdischen Glanze wie vordem. Die Ruhe ist gründlich verscheucht aus unserer modernen Welt: äußerlich durch den Kapitalismus, innerlich durch die aufpeitschende Dogmatik Nietzsches. Ihn, den Leitstern unserer jüngsten Vergangenheit, hat man in sehr unkluger Weise als den „Mörder Gottes" bezeichnet. Sehr unklug, — denn er trat dem Gotte mit offenem Visier und vor allen Völkern Europas entgegen; und sehr falsch, — weil er in Wirklichkeit gar nicht das göttliche Wesen in seiner Totalität tötete, sondern nur sozusagen die eine seiner beiden Hälften niederschlug, um in die andere Hälfte alle Macht und Lebendigkeit hineinzupressen. Diese zweite, unendlich kräf-

tige Hälfte der Göttlichkeit nannte er das „Leben". Diese mythologische Gestaltung des „Lebens" gewann die wundervolle Gewalt und das unheimlich Unbezwingbare der Reden Zarathustras: den allmächtigen Überschwang der Lebendigkeit und des Willens zur Macht. Seit Nietzsche beherrscht unsere Bewußtheit immer stärker der Trieb: immer weiter um uns zu greifen, immer intensiver und extensiver zu erleben. Die Beweglichkeit und Bewegtheit faszinierte unsäglich. Die Ausströmung des göttlichen Wesens usurpierte alle Energie: im Hochdruck sprühte die innerste Kraft der Welt ins Grenzenlose!

Die Tat des Kapitalismus und des Nietzschetums wirkt auch heute noch weiter. Ganz unbegreiflich wäre es ja, wie eine solche tiefstgreifende Umwälzung aller Wertungen nun etwa sich sogleich ganz anders wenden lassen sollte. Wohl ist die Ruhe wieder eines jener alten Dinge, nach denen wir Sehnsucht haben, aber wir erreichen sie noch nicht. Wie die Hände Ruderern noch zittern in der ersten Muße nach langer, anstrengender Fahrt, — sind so auch unsere Seelen noch tiefstbewegt von allen Zufälligkeiten der jüngst verflossenen Epoche? Doch nicht! — sondern: wie Ruderern die Hände vor Erregung zittern, wenn sie vor einem neuen Start sich auf die Ausfahrt vorbereiten? Nein, auch so nicht! — sondern: wie in einer Mischung von beidem: Rückkehr und Wieder-Ausfahrt! In dieser schwer beschreibbaren Mischung von Willen zum Ausruhen und Angespanntheit zur Weiterfahrt liegt das Eigentümliche unserer gegenwärtigen Situation, Haltung der Geistigkeit unseres Herzens und Gedankens!! Denn selbst jener Künstler, dem es noch am ehesten gelingt, aus der Vielfältigkeit der Umwelt die Geistigkeit zurückzuführen in den all-einen Ausgangspunkt der Göttlichkeit und Begrifflichkeit, — auch Schmidt-Rottluff noch steht gewissermaßen diesseits Gottes, nicht in ihm. Seine Werke tendieren immer stärker dahin: die Welt so zu geben, wie sie der göttliche Geist im Momente der Schöpfung sah, während er ihre Namen dachte und aussprach. Expressionistische Religion ist Ausdruck der problematischen Mischung des Hinstrebens zum Göttlichen, Ewigen und des Willens, neu gekräftigt wieder an das Tagewerk der Zeitlichkeit zu gehen.

Die heutige Religiosität der Expressionisten ist eben nicht eindeutig christlich, noch weniger freilich nietzscheanisch. Es kreuzen sich vielmehr in ihr beide Arten des religiösen Welterlebnisses. Denn nicht das ruhige Allgemeine des Absoluten, auch nicht die Ruhelosigkeit der Momentaneität herrscht in ihm. Sondern das Gesicht des modernen Menschen ist zwar wieder der dunklen Tiefe der Gottheit zugekehrt, — aber nicht so: daß er (wie der mittelalterliche Ekstatiker) im Rücken irgendeine Feindseligkeit spürte, sondern so: daß er genau weiß, hinter ihm liege eine Welt voll Glanz und Fülle, Kraft und Größe, von der er sich nur abwendet, weil es ihm notwendig und erfreulich

erscheint, ältere, tieferliegende Schichten seines Wesens neu zum Leben der Gegenwart zu erwecken, — Schichten, die doch auch (wie spätere) im Feuer leidenschaftlichen Erlebens glühen sollten, doch längst erstarrten und verkrusteten. So ist der Mensch unserer Zeit gleichsam im ruhigen Fluge dem Absoluten zugewendet, um doch in irgendeiner lehmbruckhaften Biegung seines Körpers, seines Halses die Bereitschaft und den Willen zu erneuerter Umkehr und vertiefterer Arbeit zu verraten.
Nicht ganz richtig ist es daher, eine starke seelische Verwandtschaft zwischen Theosophie und Expressionismus herauszutüfteln zu wollen. Gewiß ist die Theosophie weniger quietistisch als die alte Mystik, sie glaubt an eine vage Vervollkommnung des göttlichen Geistes während seiner Arbeitsamkeit innerhalb der irdischen Welt, in den Masken der Einzelmenschen. Aber trotz aller Achtung vor der gegenwärtigen Lebendigkeit liegt der höchste Wert dem Theosophen doch im Kern der Welt, nicht in ihren bunten Schalen. So steht er dem Christentum näher als dem Expressionismus.
Man darf sagen, daß die religiöse Voraussetzung der expressionistischen Lebensart im Wesentlichen des Grundrisses übereinstimmt mit dem primitiven Weltgefühl: in der Bewußtheit der irgendwie spürbaren Einheitlichkeit alles Seienden. Gerade das ziemlich lockere Verhältnis der Naturvölker zu ihren obersten Gottheiten entspricht durchaus dem modernen Sich-Verhalten zum „göttlich" Genannten, — wenigstens in der Distanz der Entferntheit. Es ist eben bei uns doch mehr Welt-Bewußtsein, als Gott-Bewußtsein. — Ein beträchtlicher Unterschied freilich liegt in der modernen Ablehnung alles Magischen, Zauberhaften und andererseits (als ihre positive Begründung) in der weit höheren Schätzung der realen Wirklichkeiten. Wir fühlen eben doch nicht so stark metaphysisch, sondern sind zu eng mit der Objektivität verknüpft, als daß wir die Gegebenheit in so schwankender Struktur empfinden sollten, wie die Primitiven. Es bleibt auch im Abstraktesten immer noch ein ganz beträchtlicher Rest des Naturgefühles erhalten.
Und das ist gut so! Denn wir wollen doch nicht restlos auf eine weit zurückliegende Stufe der Menschlichkeit zurückgehen, sondern die Totalität unseres Wesens höher entwickeln. Zu diesem Wesen freilich gehört auch das, was wir als „mystisch" zu bezeichnen pflegen; und diese Schicht war von der jüngsten Vergangenheit zu sehr verkannt oder zu sehr in bloß lyrisch-dichterischer und bewußter Weise behandelt worden. Ihre Erneuerung und Verstärkung und tathafte Verlebendigung, — das bedeutet uns der Expressionismus.

Expressionistische Ethik

Das soziale Gefüge der neuen Welt ist expressionistischen Theorien noch am wenigsten zugänglich gewesen. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand. Einmal der Mangel an intellektuellem Durchdenkungsvermögen. Zweitens der Ausgang der Erneuerung von der außer-moralischen Sphäre der Kunst. Gleichwohl hat sich im Verkehre der Menschen eine gewisse Haltung herausgebildet, die man als expressionistisch bezeichnen kann.
Vorbildlich hat auch hier ein außerordentlich großer Ausländer gewirkt: Dostojewskij, der „mystische Russe", der Verkünder mystischen Soziallebens. Man kennt ja seine unvergeßlichen Gestalten aus dem „Idioten" und den „Brüdern Karamasoff": Menschen, getrieben von der Verpflichtung zur Nächstenliebe und Nächstenhilfe, — vom glühenden Wunsche: Mitmenschen innerlich zu fördern, sie zu erwecken aus der stumpfen Trägheit ihres gewöhnlichen Daseins, — in dem Bewußtsein der Mitschuld an der Schlechtigkeit der anderen Menschen lebend. So bedeutet wohl das expressionistische Prinzip des gesellschaftlichen Zusammenlebens: das soziale Einheits-Bewußtsein der Menschen, — als Norm formuliert: liebet einander!! Liebe, äußerste Menschenliebe voll Glut und Inbrunst ist's, was in den Dichtungen Werfels, Rubiners, Bechers zu immer leidenschaftlicherem Ausdruck strebt.
Man möchte hierbei an das Christentum denken. Und gewiß hat seine Religiosität auch auf diese Dichter anregend und wegweisend gewirkt. Aber doch ist der Unterschied deutlich darin zu finden, daß das Christentum an einen bestimmten Glaubensinhalt gebunden ist. Das Mitgefühl heutiger Dichter aber ist weit unmittelbarerer Natur, — ist so überwältigend naiv, daß es den Spott des Überlegtesten, Verstandesklarsten unserer Literaten (Sternheim meine ich natürlich) herausforderte.
Man darf auch nicht bloß — da von Menschenliebe laienhafter Art die Rede ist — an das Idealreich des Sozialismus denken. Das ist viel zu raffiniert in seinen Projekten, als daß es von den Parteigängern des intuitiven, unmittelbaren Lebens anerkannt werden könnte. Es ist viel zu sehr auf den Egoismus des Einzelmenschen eingestellt, der sich nur darum zügelt und bescheidet, weil er seinen alltäglichen Genuß so auf das sicherste gewährleistet glaubt.
Was die Werfel, Becher, Rubiner in der Nachfolge Dostojewskijs und wohl auch Withmans predigen, ist eine schrankenlose, unraffinierte Hingabe an die Mitmenschen,

ein Sich-Nichtbewahren, ein Sich-Ausgeben für andere: „Wir beten an Dich, o Gefühl, das eint!" Die Lebenshaltung, die nach diesem Wahlspruch sich entfalten — möchte, trägt einen fast urchristlichen Charakter: Tugend, Freundschaft, Liebe und Gütergemeinschaft. Von hier aus wird es deutlich, warum diese neuesten Dichter so leidenschaftliche *Pazifisten* sind. Innerlichste Bindungen vereinigten ja während des Weltkrieges die Propagandisten des Verzichtfriedens mit den Poeten des Expressionismus. Noch niemals sind in unserer Sprache so leidenschaftliche Bekenntnisse zur Versöhnlichkeit erklungen, wie damals. Man denkt unwillkürlich an die buddhistische Legende: Als ein mächtiger Kriegselefant in enger Gasse auf den Erleuchteten, auf Buddha, zustürmte, griff der nicht zur Waffe, nicht zum Zaubermittel, — sondern er richtete die Strahlen seiner Güte auf das Tier und lenkte es ab.

Die innerlich-sozialistische Einstellung war vor dem Kriege nur in einzelnen Seelen lebendig. Der Krieg mit all seinen Infamien hat sie in weiteste Kreise getragen. Dreierlei wuchs in sie hinein: der Widerwille gegen den „Bürger", die Auflehnung gegen den militaristischen Zwang und die Annäherung an den Proletarier.

Wichtig vor allem ist das erste (die Hinneigung zum Proletariat ist doch erst die Folgeerscheinung des ersten Erlebnisses: der Antipathie gegen den „Bourgeois"). Wie immer zu Zeiten der romantischen Einstellungen. Deutlich vor allem in Frankreich vor hundert Jahren etwa: bei Baudelaire, Flaubert insonderheit. Bei uns in Deutschland: Sternheim als Wortführer, — Sternheim, der Flaubertnachfolger. Wie zerreißt er den „Bürger"! vernichtet er ihn, vergiftet, meuchelt er ihn, löst ihn in ihm selber auf! Eine gute, große Tat. Vor allem bei uns! Denn in Frankreich erwuchs doch (man darf es nicht leugnen) im Schutze und Schoße der vielen kleinen Bourgeois jene in sich abgeschlossene, etwas chinesisch anmutende, aber doch fast vollendete Kultur voller Idyllik und Harmonie, in deren Brutofen die Sorgenkinder Redonscher Phantasie in ihr irdisch-transzendentes Dasein sich einleben konnten. In ihr wuchsen auch die größten Mal-Meister auf, welche die Neuzeit kennt. Also Konzentration! also Raffiniertheit! also Quintessenz! — Können die deutschen bürgerlichen Schichten auf solche Dinge deuten, die gleichwertig der Linie Manet—Cézanne—Redon gegenüberstünde? Gewiß: Stefan George — aber wie wenig unter den vielen! Und Marées, Rilke entsprossen dem Junkertum! Wo ist bei uns im Bürgertum Kontinuität, Kreisschlagung um einen kulturellen Mittelpunkt? doch — ganz selten: in jüdisch-intellektuellen Kreisen. Aber hier herrscht das Publikumhafte vor, — wo bleibt der zeugende Geist? — Unser Bürgertum war in der Tat aufgegangen in Profitgier, Geschäftigkeit, Behaglichkeit und Historistik. Alles Dinge, die natürlich auch im Auslande vorkommen. Doch muß — leider — bekannt werden, daß Frankreich eben jene Quintessenzilierung erlebte, und

daß in den Angelsachsen ein überlebensgroßer Machtwille sich erhob. Beide Völker sind uns — jedes in seiner Art für sich — überlegen. Uns hemmt die Vielfältigkeit der kleinen Strebungen und das Übergewicht der Zivilisation.
Die Kritiker des Bürgertums, Sternheim voran, haben seine Schwächen wohl erkannt: welch Echo wurde ihren Werken von allen Seiten!! — Und einstimmig lauteten auch die Untersuchungen der kapitalistischen Epoche durch Sombart und des kapitalistischen Kultursinnes durch Scheler: der Bourgeois ist zu vernichten! Dies Todesurteil wurde schon vor dem Kriege für vollstreckbar erklärt, — niemand widersprach ihm. Der Krieg stellte die bürgerliche Kultur auf die Probe: sie unterlag innerlich und äußerlich! Wer möchte sich jetzt noch für sie einsetzen? Wie richterliche Reden klingen die proletarischen Proklamationen. Allgemein ist eben die innerliche Infamie des „erwerbstätigen Bürgertums“: eigene und fremde Seelen zu opfern, um Geld daraus zu pressen, — offen anerkannt worden. Und wer sich wundert, daß das Bürgertum so lange in der Revolutionszeit kopflos blieb, der vergißt, daß es von seinen eigenen Literaten, Ökonomen und Philosophen für guillotinereif erklärt wurde; — wie sollten nicht Gewissensangst und Feigheit und Torheit ein innerliches Gift ergeben, dessen Wirkung unfehlbar ist!
So wohnen wir dem Sterben des Bourgeois bei. Bald wird er nicht mehr sein. Vielleicht ist's schade: trieb seine Kultur doch in Frankreich wenigstens so ausgezeichnete Blüten. Aber wir Deutsche brauchen ihm schwerlich Tränen nachzuweinen.

*

Worauf wir hoffen, ist Wandlung der Menschlichkeit! Was wir erfehnen, ist Bruderschaft aller Menschen!

*

Der neueste Typus der „Intellektuellen“, der unter dem Akzente des Ethischen, Rein-Menschlichen heranwuchs, hat eine starke Ähnlichkeit mit der russischen Intelligenz. Man vergleiche nur mit deren Charakteristiken, welche in den von Hurwicz zusammengestellten Aufsätzen über „Rußlands politische Seele“[1]) von verschiedenen Seiten her gegeben werden, die Eigenheiten der jungen Neu-Deutschen. Und man wird folgende Einstellung als identisch auf beiden Seiten anführen können: Antibürgerlichkeit, Streben nach Erlösung der Welt vom Leiden, Opferbereitschaft, Glauben an menschliche Vollkommenheit, Wille zur Macht, Wille zum Prinzip, Nichtachtung der Individualität, Kosmopolitismus, Unterordnung der Intellektualität unter soziale Nützlichkeitszwecke, Vergötterung des Proletariates, enthusiastischer Moralismus. Andere russische Eigentümlichkeiten rücken freilich unsere östlichen Nachbarn uns ferner: die Ablehnung aller Metaphysik, ihr Atheismus, der heroische Wille zum Kampf, — aber das ist doch geringfügig jenem Übergewicht der Gleichgestimmtheiten gegenüber!

— Man wird abwarten müssen, wie lange diese Stimmung dauert: ist sie nur (— wenigstens in ihrer weiten Ausdehnung —) ein Produkt abscheulicher Zeitumstände oder wurzelt sie wirklich in tiefem Unterbewußtsein?!

*

Dieser expressionistische Sozialwille unserer Tage ist so stark, daß er selbst seinen Widersacher, das Nietzschetum, in seinen Bannkreis gezogen hat, — das Nietzschetum, das in den Novellen Kasimir Edschmids lebt und als Widerpart der lyrischen Aufopferungsidee das Evangelium des Übermenschen, des allmächtigen Tatmenschen verkündet. Hier wird ein dynamischer Expressionismus verbildlicht, vergesellschaftet.
Dieser Gedanke des Übermenschen, der nicht reflektiert, sondern will und instinktgetrieben handelt, beseelt schon den Roman eines literarischen Vorläufers Edschmids, den „Moreau" Klabunds. — „Nachts ließ er sich einen Feldstuhl vors Zelt rücken und blickte einsam in den wolkenlosen Himmel ...: Ich muß den Großen Bären erobern. Den Orion. Den Fisch. Die Wage. Den Wassermann. — Unendlich viele Sterne muß ich erobern, ehe ich Ruhe habe. Und zuletzt bleibt mir immer noch die Venus und der Polarstern. — Ein Feldherr sollte nur Astronomie studieren." — So spricht dieser Tatmensch sein Prinzip der Welteroberung aus. Ein Feldherr, das ist notwendig: wie könnte ein anders Gearteter dem Ideal des Übermenschen Genüge tun?! Rauh und starr ist dieses Leben in jedem Betracht fast aufgebaut: von früher Kindheit her in die Welt soldatischen Ehrgeizes hineingebettet, dann in Zweikämpfen, Revolutionen, herbsten Enttäuschungen und Zusammenbrüchen, Neuhoffnungen und Erstarkungen in geschwungener Linie immer höher gereckt, durch Siege und Ehrungen hochgekrönt, um doch schließlich an der größeren Macht Bonapartes und an der Einsicht in die Minderwertigkeit der Menschen zugrunde zu gehen. Die letzte Größe fehlt dieser Gestalt, denn sie scheitert innerlich und äußerlich an anderen Weltmächten: der Willens- und Tatmensch bricht schließlich zusammen. Die Fülle des wirklich heldenhaften Lebens fehlt ihm; und in der Tat handelt es sich ja auch nicht um Napoleon, nicht um Ludwig XIV., sondern eben um einen Feldherrn minderer Größe, geringeren Umkreises der Gewalt.
Gewaltigere Naturen stürmen in den Erzählungen Kasimir Edschmids durch die erschrockene Welt. Zwei seiner Bücher sind von schon klassischem Wert: „Die sechs Mündungen" und „Timur"; das dazwischenliegende Buch „Das rasende Leben" ist ein interessantes Übergangswerk. Die Reihenfolge der Schriften und ihres Inhaltes ist wert der Überlegung. Sie weist auf einen Vorgang, dessen Einzelstationen von allgemeinerer Bedeutung sind. Denn das erste Buch redet vom Verzicht, von tiefer

Trauer und vom Tode, — das zweite von Abenteuern, die (nicht ganz überwunden) den Erlebenden in den Ketten ihrer Erinnerungen und Schmerzen halten, unter deren Last er zusammenbricht; das dritte Buch „Timur" aber glorifiziert den weltüberwindenden Menschen der Tat. So zeigt sich eine Steigerung in Lebensfreude und Lebenskraft, die über den Umkreis der Klabundschen Gestaltung so weit hinausschießt, wie die Fontäne über den Spiegel ihres verfließenden Wassers.

Der Sinn der Geschichten Kasimir Edschmids ist die Verherrlichung des Abenteuers, des Abenteurers. Hierin liegt in mancher Beziehung Neuartiges und Großes, — mehr in der Art des Daseins, als in ihrem ideellen Wesen. Nicht als ob frühere Zeiten den Typus des Abenteurers nicht gekannt hätten. Die ganze Gespensterliteratur von Poë bis H. H. Ewers lebt von dem Gefühl des unbegreiflich Irrationalen, das unsere Welt zum Chaos verwirrt. Aber dies blieb doch eben nur Erkenntnis, — gewiß eine Erkenntnis, die alle Nerven erschütterte und die geistige Klarheit verdunkelte, die aber doch mehr metaphysischer Artung war, so daß das irrationale Lebensgefühl den Menschen auf schwankendem Seile durch die Welt der Rationalitäten hindurchführt, hindurchtreibt. Das Anfängliche bleibt so das Vernünftige, zu welchem das Abenteuerliche in Opposition gedacht wird. Der abenteuernde Mensch ist so als einzelner gegen viele gestellt, als ein Außenseiter der staatsbürgerlichen Phalanx. Die heutige Abenteuerlichkeit aber, wie sie Edschmids Gestalten vorleben, braust aus dem Blute herauf, als ein großer Überschwang, als etwas, das den ganzen Menschen in seiner völligen Tiefe aufwühlt. Sein Abenteurer ist der einseitig zum Tatmenschen Prädestinierte: voll Blut, aber ohne Intellektualität. Wohl fragt in einer Erzählung einmal Timur seinen Sohn: „Weißt du, über welche Zacken der Qual erst eine Tat entsteht?", — aber wir erfahren leider so gut wie gar nichts davon. (Ganz abgesehen von der Frage: ob solche Qual wirklich auch nur im mindesten das Kennzeichen solcher Gewaltmenschen, wie Timur, sein kann, denen doch Handlung und Wirkung das Höchste der Gefühle erregt!) Die ungeheueren Leistungen Timurs nehmen ihren Lauf, wir sehen ihr Wachsen, Emporsprühen und kataraktartigen Fall, keineswegs aber eine Entwicklung irgendwie innerlicher Art. Dieser übergewaltige Titan ist außer seinem Tun müde und dumm: das Irrationale hat alles Intellektuelle der Überlegung reißend hinweggeschwemmt. Und die ganze Welt um solche Menschen herum ist in Erregung, die sich nicht mehr zurückhalten kann: erlebend und erobernd immer weiter und weiter greifend, nichts ruhig bestehen lassend, und alle Wirklichkeiten als dynamische Gespanntheiten fühlend.

So stimmt zwar die Grundgesinnung Edschmids im sozusagen Formalen überein mit der der anderen Expressionisten, um doch aus ihr eine ganz andere, ja gegensätzliche Apotheose des Kraftmenschen abzuleiten. Aber diese Gewalttätigkeit stellt sich selbst in

der größten Steigerung des „Timur" als metaphysisch gebunden dar. Denn diese Geschichte endet mit der Verherrlichung des großen Welteroberers als des Abgesandten Gottes: Timur schreitet zur infamsten Schlächterei seines metzgerhaften Lebens „durchbraust von Gott, der ihn berief, auch in diesem Letzten, sein unsterbliches Antlitz glänzend wie Gold". So wird hier zum Schlusse das Nietzschetum überwältigt: mystisch, pantheistisch durchdrungen und gefesselt.

Vielleicht ist aber auch jener Vorbehalt, durch den wir Edschmid von der eigentlichen Expressionistik trennen wollten, zu hart formuliert; denn es handelt sich augenblicklich keineswegs um die formal-künstlerische Formgebung, sondern um das soziale Lebensgefühl, um das gesellschaftliche Verhalten. Der Sinn nämlich für das Abenteuerliche im Sinne Edschmids ist doch wohl eine Einstellung der Seele, in welcher sich der Jüngling wohl fühlt, ein Mensch, der erst heranreift und nun alles, alles erleben will, — der Mensch also, aus dessen Lebensinstinkt das Expressionistische urwüchsig-naiv heraufströmt. In unserer neuen Dramatik ist es gerade diese Lebenshaltung des jungen Menschen, die den Inhalt derjenigen Dramen bildet, die unter den ersten Versuchen expressionistischer Dramatiker am ehesten lebensfähig, bühnenwirksam sein könnten; ich meine Hasenclevers „Der Sohn" und Johsts „Der junge Mensch".

Eine wilde Lebenssehnsucht breitet nach allen Seiten ihre Arme aus, — eine Sehnsucht, die sich freilich zunächst nur als solche: als Sehnsucht bezeugt, der die Erfüllung fehlt. Ein Gemisch von überschäumender Lebensstärke, die aufs Höchste gespannt ist, und Reflektiertheit, die alle bestimmten Lebensziele als unzulänglich entlarvt fühlt. Diese so komplizierte Natur jünglingshafter, romantisierender Artung gerät in Konflikt mit der festeren Gegebenheit, die alles andere, nur keine Extravaganz verträgt, — ein Widerspruch, der sich ausdrückt als das Gegensätzliche der Generationen von Vater und Sohn. Der Sohn stürmt in glühendster Gespanntheit einher, ruft seinem „alten Herrn" entgegen: „Ich will in die Ungeheuerlichkeit der Erde eintreten... Ich will, ein Gewitter lang, das Erdenkliche meines Lebens in den Fingern halten... Im größten, ja im erhabensten Blitzesschein will ich über die Grenzen schauen, dann erst, wenn ich die Wirklichkeit ganz erschöpft habe, werden mir alle Wunder des Geistes begegnen... Ich werde an keiner Halbheit zugrunde gehen." — Nicht minder aufgeregt gebärdet sich der „Junge Mensch" bei Johst: „Leben! Leben!.. Ist Sehnsucht! Und die Tat fällt aus der Hand!... Sturm und Wetter!.. Über allem aber ewig wieder: Es lebe das Leben!!!..."

---

[1]) S. Fischer, Berlin

Die expressionistische Ästhetik

Klassisches und romantisches Künstlertum

Der Gegensatz der heutigen und der früheren Generation in der ganzen Struktur ihrer kosmischen Gefühle und Willensrichtungen muß eine ganz veränderte Ästhetik zur Folge haben. Der Impuls, aus dem das Kunstwerk entspringt, muß ein veränderter sein: aus dem wogenden Blute der Masse wird ein anderes Gebilde hervorgehen, wie aus dem raffinierten Geiste ruhiger — innerlich und äußerlich ruhiger — Einzelner. Denn wie sollte ein Mensch, in welchem fort und fort das rein Schöpferische mit Ungestüm waltet und wallt, — wie sollte dieser eine Produktivität bewähren, die gleichartig wäre der Schaffensart dessen, dem zwar Begeisterung nicht fehlt, in welchem aber doch der kühlende Strahl des Intellektes das Wirbelhafte der Enthusiastik irgendwie beruhigen möchte. Denn wo der Grund immer irgendwie vulkanisch erregt ist, dort kann kein Haus gebaut werden, dessen starre Mauerwände fest und unzerbrechlich sind. Nur vorläufige Dinge höchstens, die so zu konstruieren wären, daß ihr Baugerüst sich anschmiegt an alle Bewegungen des Erdkerns, an alle Vulkane, die dort und da sich heben und senken. Wohnstätten am Rande des Lavastromes (biegsame, monstruös gewölbte, gebogene, doch unzerbrechliche), — Wohnstätten, die sich im Feuer spiegeln, ganz nah an seinem Rand, doch kraft eines mystischen Zaubers nicht verbrennen, sondern nur glühen, fast leuchten, — sind sie nicht wahrhafte Symbole des Expressionismus? — Wie ganz anders, als die beherrschte, äußerlich fast kühle Kunst der George und Rilke! Wie ganz anders!

Der Gegensatz dieser Generationen ist im tiefen Grunde nicht neu. Schon die Romantiker und Parnassiens Frankreichs haben einen gleichen Kampf gekämpft. Lamartine bekennt: „Ich stieß schöne Schreie aus, das ist alles." Musset behauptet: „Es gibt keine Kunst, es gibt nur Menschen!" — Aber ihnen widerspricht Baudelaire: „Das Gefühl zieht seiner populären und familiären Natur gemäß nur die Menge an"; und Th. Gautier bekräftigt diese Auffassung seines größeren Schülers: „Das Prinzip der Poesie steckt nicht in der Leidenschaft, welche die Trunkenheit des Herzens bedeutet. Denn die Leidenschaft ist eine natürliche, zu natürliche ... zu familiäre Angelegenheit." Mit noch extremerer Grobheit hat Flaubert gegen Mussets Ausspruch: „Das Herz allein ist Dichter!" sich gewandt: „Solche Dinge schmeicheln den Frauenzimmern, sie sind bequem und lassen so viele glauben: sie wären Dichter, ohne einen Vers machen

zu können." — Der leidenschaftlichen Aufgeregtheit der Romantiker setzte sich die bewußt ruhige, sich in sich ausgleichende Selbstbewußtheit des Parnasses entgegen. Bei uns aber ist es heute umgekehrt: früher waren die Ideale der Idylle, der guten Durcharbeitung usw. maßgebend oder wenigstens sehr einflußreich, jetzt brüllt und jodelt und lärmt die Leidenschaft, — manchmal auch läutert sie sich zu einem starken, metallischen Schrei.
Ein wenig kompliziert sich freilich die Sachlage dadurch, daß die frühere deutsche Kunst lange nicht so gut durchgearbeitet war, wie die französische. Es ist wirklich nicht angängig: Max Liebermann mit Edouard Manet auf eine Stufe zu stellen! Wie viel größer sah der Franzose alles! Racinesches Pathos lebte auch in seinem Unterbewußtsein noch fort. So ist hier bei uns die Entrüstung über die bürgerliche Kleinlichkeit der Früheren überaus gerechtfertigt. Dennoch liegt zwischen den Generationen ein ähnlicher Gegensatz wie zwischen den romantischen und parnaßhaften Franzosen. Freilich auch dadurch noch einmal getrübt, daß romanische Naturen in ihrer größten Erregung die Zügelung ihres Temperamentes nicht vergessen: selbst der hl. Antonius Flauberts weiß auch in der höchsten Extase recht gut, wie er seine Erregung sprachlich korrekt ausdrücken soll. Aber sehen wir einmal von dieser völkischen Differenz ab, so kann man das Problem, um das es sich handelt, so formulieren: das Technische des Kunstwerks wird erst dort bedeutungsvoll, wo das innere Lebensgefühl der subjektiven Produktivität zu einer relativen Ruhe gekommen ist, so daß seine Äußerungen geglättet und abgefeilt werden können. Den guten Techniker trennt immer eine gewisse Distanz von seinem „Erlebnis", das darum in seinem vollendeten Kunstwerk von einer gewissen Kühle regelmäßig umweht wird. Solche Distanz vom Erlebnis zu nehmen, ist nicht der Wille des Expressionisten; bei ihm muß alles heiß sein und glühend, wie das Erlebnis selbst, — wie die Lavaströme aus offenen Vulkanen, und ebenso rauh und ungeglättet.
Man muß nämlich zwei Künstlertypen unterscheiden. Der eine lebt: um Werke zu bilden, in deren selbstgenügsamer Gesetzlichkeit eine vom Künstler unabhängige Dynamik wirkt. — Der andere produziert so, daß der Einheitspunkt seiner Wirksamkeit in seiner eigenen Seele liegt, — daß man in erster Linie vor dem Werke nach den Erlebnissen und Schicksalen des Künstlers fragt. — Antwortet bei dem ersten der Frage nach der dauernden Kraft seines Künstlertums der Hinweis auf das Werk, — so bei dem zweiten die Anweisung auf sein persönliches Leben. Im zweiten Falle haben wir den Sieg des Subjektivismus vor uns: den Verzicht auf das „Werk" gleicht der Wille zur höchsten Vielseitigkeit aus; freilich: trotz aller Unzahl von Fragmenten ergibt sich doch keine runde Lebendigkeit, sondern in ihrer Mitte steht die Seele des Schöpfers als ein Problem.

Nicht mehr das Werk also ist es, dessen Durchbildung den künstlerischen Arbeiter interessiert, sondern die Arbeit als solche. Während in der klassischen Auffassung das Werk einen Platz darstellt, in welchem die Fülle der zurückgelegten Wegstrecken zusammenfließt, ist es jetzt der ganze Weg, dem sich aller Arbeitswille zuwendet. Auch jetzt hat der Weg seine Kurven und Berge und abschüssigen Seitengräben, aber die wesentliche Konzentration fehlt doch, — höchstens, daß man sagen darf: dieses oder jenes Werk stellt einen Meilenstein dar, — an diesem oder jenem Werk gabelt sich der Lebenswille seitwärts der Richtung hin, die der Lebensfluß anderer verfolgt. Die Rundheit des Werkes also fehlt hier, — wenigstens die im alten Sinne. Sie bleibt fragmentarisch. Nicht so bewußt fragmentarisierend, wie bei dem Impressionismus (etwa des Degas, der aus der Fülle der Wirklichkeit einen Ausschnitt bot), sondern so fragmentarisierend, daß die Baumstämme des Lebens gleichsam wagerecht, tief unten, abgeschnitten wurden, so daß nur noch die Stümpfe der Wirklichkeitstendenzen zu sehen sind. Das Temperament dieser neuen Menschen ist eben zu ungeheuer, als daß es sich halten ließe von diesem oder jenem Impulse, — liegt nicht die Unendlichkeit vor ihnen? — wieviel noch zu erobern, zu durchlaufen! Und so stürzt der Katarakt ihrer Werke unaufhaltsam weiter und weiter.
Dieses Künstlertum bedeutet in seiner Verwirklichung ein ganz Neues. Wir sagten schon: nicht im theoretischen Prinzip, — denn das lebte auch in den Seelen der französischen Romantiker; doch fehlte ihnen die explosive Kraft der reinen Subjektivität zur praktischen Durchsetzung ihres Traumes. Die Schöpferkraft wird heute rein subjektiv-funktionell; das Objektive der Werke wird wenig geachtet. Die Subjektivität triumphiert tatsächlich!
Aber ob dieser Triumph nicht ein Pyrrhus-Sieg ist? Denn jedes Bild, wie jeder Mensch, schöpft seine ständige Wirksamkeit aus der in ihm lebenden Vielfältigkeit. Je einfacher ein Werk ist, desto schneller erschöpft sich sein Reiz. Freilich mag man diese Gefahr dadurch abzuwenden hoffen, daß man die Frage nach dem, was „reizt", ablehnt: sie sei impressionistischer Herkunft, — der Expressionist suche nach metaphysischem Weltgefühl, und dies Weltbewußtsein sei unerschöpflich. — So sehr man diesem Selbstvertrauen Beifall zollen mag, so wenig kann man seiner Behauptung Glauben schenken. Die Erfahrung zeigt genugsam, daß einseitig orientierte Richtungen (welcher Art sie immer sein mögen) nicht ewig dauern, sondern abwechseln, — wie sich das gehört!!
Aber wie man sich kritisch zu dieser ganzen Auffassung der Kunst als Ausdruck reiner Subjektivität auch stellen mag, das Prinzip und seine Folgerungen sind deutlich. Klar ist auch, daß hierin das Deutschtum die romanische Fesselung durchbricht. Denn es

war ja immer so, daß der Deutsche in seiner Kunst erzählte, was ihm Spaß machte, während der Romane konstruierte, durchdachte, den großen Rhythmus auch in der Einfachheit ersann. Denn der Romane ist viel sachlicher und viel artistischer in seiner Kunst, als der Deutsche. Freilich nicht so, daß er sachlich und daneben rein artistisch wäre, sondern so: daß er beides in jener Mischung vereint, die eben das Geheimnis der unauslöschlichen Zauberkraft romanischer Kunst ist. Es ist ja nicht zuviel gesagt, wenn man das Deutschtum und das Romanentum als zwei Gegenpole bezeichnet: hier Subjektivität, Unterbewußtheit, Robustheit, — dort Objektivität, Bewußtheit, Raffiniertheit. — Und der Expressionismus deutscher Prägung vereinigt alle jene drei erstgenannten Tendenzen.

Die expressionistische Kunstform

Monumentalität

Die aus dem neugewonnenen Anschluß an das Absolute fließenden rein formalen Folgerungen ästhetischer Art ziehen sich bald, — wenngleich gerade der formale Standpunkt nicht der wichtigste sein will. Es ergeben sich die Form-Momente: Monumentalität, Flächenhaftigkeit, Einheitlichkeit und Schematisierung.
Ein großartiger Freskenstil steigert die Ausdrücke und Gedanklichkeiten immer höher hinauf. Der Scharm der kleinen Gebärde, die Freude am Lieblichen und Sympathischen und Reizenden ist wie mit einer göttlichen Handbewegung vom Tische der Kunst gefegt worden. Nur noch das Pathetische und Übergroße bezaubert die Seelen. Der Katalog der Neuen Sezession Berlin von 1911 formulierte im Vorwort die Mitteilung: „Die jungen Künstler aller Länder empfangen ihre Gesetze nicht mehr vom Objekte.. sondern sie denken an die Wand, für die Wand, und zwar in Farben"; ein „dekorativer Impressionismus" sei ihr Ziel.
Die Gefahr liegt nahe, daß die Größe zur bloßen Umfänglichkeit werde, — daß die innere Lebendigkeit, deren Intensivierung erstrebt wird, zur bloßen Beweglichkeit ausarte, — daß innere Glut zum blendenden Raketenfunkellicht werde. Diese Ausartungen sind sicherlich möglich und werden in manchen Dingen Rubiners, Bechers, Edschmids gestreift. Aber eben doch nicht ausgeführt, sie bleiben nur als gleichsam geahnte Gefahren. Freilich läßt sich's nicht leugnen: die monumentalisierende Absicht erreicht nicht immer ihr Ziel, sie bleibt oft bei der bloßen Absichtlichkeit. Dies liegt in dem Ursprung des Expressionismus begründet: in seiner Primitivität. Primitiv darf eine große Leistung noch weniger wirken als eine kleine, — sonst wirkt sie schnell roh und brutal. Und eben das Technische, das solche Klippe glücklich vermeiden hilft, mangelt den Expressionisten zumeist. Selbst Edschmid, der in literarischen Dingen noch der beste Könner ist, hat doch nicht so viel Selbstbeherrschung: Einzelnes hervorzuheben, anderes (minder Wichtiges) zurückzudrücken, — alles ist gleichwertig allem anderen, die Nuancierung fehlt so fast ganz. Aber immerhin muß anerkannt werden, daß die deutsche Kunst in den Schriften dieser jungen Generation jenen Hang zum Spießbürgerlichen verloren hat, der ihr so lange Jahrzehnte hindurch anhaftete.

Prachtvoll sind ja manche Gedichte Joh. Rud. Bechers. Ein immer unruhiges, problematisierendes und problemerlebendes Wesen durchzuckt seine Werke. Neue Worte und Satzbilder werden wie glühende Lavaströme hinaus in die Welt gestoßen. Ihre Glut ist groß, aber die äußere Form oft genug rauh und absichtsvoll roh. Ausrufe, Beteuerungen, Beschwörungen unterbrechen den Fluß des Satzes und Verses und der Strophe. Verknäult und wirbelnd strömt diese Sprache dahin, explodiert granatengleich, sprüht raketenhaft auseinander. Manchmal aber schließt sie sich zu festeren Satzgefügen zusammen und gewinnt dabei die erstaunlichste Festigkeit und Größe. Ein neuer Monumentalstil deutscher Lyrik entsteht hier: mit barocker Gewalt in kolossalischen Gebärden aus der Silhouette herausfahrend und mit tausend zitternden Fingern und Fäusten in die Unendlichkeit deutend. Mystischer Pantheismus ist ihm innerlich zu eigen: die Vielfältigkeit des Lebens bleibt erhalten, ihre existenzielle Lebenskraft wird erstaunend übersteigert, aber doch wird das Gemeinsame letzter Ursprünglichkeit aufgedeckt oder angedeutet durch die Vermischung von Kategorien, die ganz verschiedenen Lebensgebieten angehören.

Auch die moderne Erzählungskunst hat in Kasimir Edschmids Novellen in monumentalformaler Hinsicht ihre Gipfelung gefunden. Vorläufer war ihr Klabunds „Moreau". Ganz kurz formuliert dieser die Sätze, oft im Telegrammstil sind Kennzeichnungen nebeneinander gestellt — impressionistisch noch. Nur präzise Gipfelungen recken sich auf und glühen wie die Spitzen feuersprühender Vulkane von innen und außen. In stürmischem Eiltempo rauscht ein großes und anfangs starkes Leben vorüber. Ein Leben, das immer nur Abglanz der heldischen Gestalt Moreaus ist und immer nur dieser eine in starrer Ausschließlichkeit. Milieuschilderungen, Naturbeschreibungen gar werden vermieden oder werden wenigstens überaus abgekürzt. Nur kleine, fast belanglos scheinende Szenen voll Lieblichkeit und kindlicher Zartheit sind da und dort in den Gang dieses rauhen Lebens eingestreut.

Kasimir Edschmid steht vergleichsweise Becher nahe in seiner formalen Wendungskraft, seinem außerordentlich starken und farbenreichen Wortschatz voll höchster Ausdrucksfähigkeit. Seine Sätze glühen und leuchten von innen her durchschienen von der Helligkeit weitausgreifenden Machthungers, — nach außen hinausstrahlend im unendlichen Glanze der Lebensfülle. Ganz erfüllt von Sommersonne und Lebensfreude fliegen wie Paradiesvögel schimmernd die Sätze der Erzählung „Das Frauenschloß" vorüber. Prächtige grellfarbige Bilder strahlen je und je aus der Sprache Edschmids auf, — wie dieses hier: „.... und ritt auf ein Stück Himmel zu, das sich wie ein blaues Dreieck zwischen zwei Hügel hineinbohrte und über dem ein Horizont aufbrach, ungeheuer, voll Ewigkeit und in flimmernden Rotunden kreisend wie ein von Rätseln durch-

stochener Schild." — Zwar ist diese Bildersprache trotz ihrer Großartigkeit vielleicht ein innerstes Hemmnis Edschmids, — vielleicht würde es logischer sein: wenn der Dichter mehr um den inneren Quell der Taten, als um ihre vergleichende Verbildlichung wisse, — aber doch trifft man da und dort, reich verstreut im ersten Buch, solche Stellen, wo psychologische Wahrheit mit der Kunst der Bildgestaltung einen so glücklichen Bund eingeht, daß manche Begebenheit unvergeßlich wird: so das Gebet in der Kirche in „Fifis herbstlicher Passion", so die ganze Erzählung „Yousouf", — wo in deutscher Literatur fände man gleichwertig die abirrungslose Einstellung eines absoluten Tatmenschen auf die eine Handlung, zu der er entschlossen ist, in gleich einfühlungsfähige Worte gefaßt?!

Das Wiederaufwachen des ursprünglichen Deutschtums ist freilich nicht so ungeheuer, daß es die Kraft des 15. und des 16. Jahrhunderts mit sich brächte. Wie weit, weltenweit sind wir von der Macht eines Grünewald, eines Baldung Grien, — ja selbst eines Dürer! Dem unerhörten Schwung des Isenheimer Altares haben wir doch höchstens die Noldeschen Werke gegenüberzustellen. Und auch diese — wieviel fehlt ihnen noch an der eigentlichen Wucht, um ein Werk zu schaffen, das wirklich in einem Atem mit jener Riesenhaftigkeit genannt werden könnte!

Flächenhaftigkeit

Es fehlt nicht nur viel im einzelnen, es fehlt eine seiner hauptsächlichsten Eigenschaften: das Dreidimensionale. — Man darf sich doch nicht darüber täuschen, daß die Beschränkung auf das bloß Flächige keineswegs eine Begründung finden kann, die auf einen menschlich oder gar ästhetisch wirksamen Urgrund zurückverweist. Denn welche Gründe wollten wir dieser Beschränkung geben? Ich sehe nur zwei, die erwähnenswert sind: Vergeistigungswille und Primitivität.

Von diesen beiden Gründen ist der erste Grund beträchtlich ernsthafter, auch gerade vom kulturellen Standpunkte aus begründeter. Aus der dreidimensionalen Wirklichkeit — so geht hier die Behauptung — zieht sich der Geist in seine eigene Sphäre zurück; und diese rein geistige Sphäre ist möglichst unrealistisch zur Kunstform zu gestalten, — und diese Unrealistik ist zwei- und eindimensional!

Man möchte diese Folgerung bezweifeln, selbst wenn man dem Vordersatz zustimmen will. Denn falls alle Wirklichkeit vermieden werden sollte, so ist auch die Eindimensionalität noch immer zu realistisch, — dann ist schließlich nur die Musik noch die einzig beachtenswerte Kunst, als die rein subjektivistische. So bliebe die bildende Kunst in jedem Falle mit einem höchst problematischen Fragezeichen behaftet und entwertet. Aber es fragt

sich doch, ob der bildende Künstler wirklich in dieser verzweifelten Lage ist: entweder einen Musik-Ersatz liefern und schlechten Gewissens sein oder müßig gehen zu müssen.
Ich für mein Teil glaube nicht an diese Dogmatik des schwächlichen Subjektivismus. Denn nichts anderes bedeutet jene Ästhetik, als die Aufforderung an den Künstler, der Welt um uns her zu entfliehen. Woher aber diese Entwertung der Umwelt? Sind wir aus ihr selbst hervorgegangen, — warum dann dieses Widerstreben?! — Oder: sind wir selbst ihre Schöpfer, dann wird die geforderte Absonderung erst recht unbegreiflich; denn dann verzichtet die Seele auf eine ihrer Funktionen, mit denen sie schöpferisch wirkt. Warum sollte nicht vielmehr an eine Kunst geglaubt, auf eine Kunst gehofft werden können, in welcher die volle Wirklichkeit durchgeistigt ist?! wie doch Hildebrand, Rodin die Natur beseelten. Rubens sei hier zum Zeugen aufgerufen: daß man Naturalismus und Geist vereinen kann! Grünewalds gewaltigerer Dämon verkündet dasselbe. Marées' Schatten sei beschworen als Eideshelfer für das Recht der Sehnsucht: zu Ende sich zu leben in Bild von Gott und Welt! Es kann gar keine Rede davon sein, daß Geistigkeit nur durch das Opfer der Natur erreicht werden könne. Höchstens von überwirklicher Kunst mag man sprechen, d. h. von einer Kunst, in deren Werk die Wirklichkeit sich so auseinander faltet, wie der Lichtstrahl im Prisma, und so wächst, wie die Tropenpflanze im Treibhaus; — wo die Dinge so sublimiert werden, wie Blumen auf den Gemälden Odilon Redons, oder so gigantisiert, wie die Menschen auf den Bildern Grünewalds. Größe und Adel — sollten sie wirklich die Räumlichkeit nicht durchschreiten können? Und selbst wenn sie es in lebenden Menschen nicht vermöchten, weil die Anstürme der Dummheit und Gemeinheit zu mächtig wären, — warum sollten es ihre künstlerischen Vorbilder nicht als Vorbilder der Wirklichkeit? als Maßstäbe zu ihrer Bewertung?!
Die zweite Begründung, die auf das Primitive verweist, ist historisch weit mehr erkenntnisspendend. Es ist ja bekannt, daß Kinder und Blindgeborene erst allmählich plastisch sehen lernen. Es ist auch deutlich, daß die Kunst der Naturvölker bei allen ihren Unterschieden doch diese Gemeinsamkeit hat, daß sie die Perspektive verschmäht und reine Reliefdarstellungen gibt. Der innerste Grund ist wohl so zu formulieren: plastische Darstellung und räumliche Blickvertiefung steht in engem Zusammenhang mit dem Individualismus des Welterlebens; denn in der Perspektive erst löst sich Ding von anderem Dinge los, vereinzelt, isoliert es sich, gewinnt es selbstische Beharrlichkeit und Abgeschlossenheit, — man redet nicht umsonst von der „Rundheit" eines Wesens, wenn man seine Selbstgenugsamkeit zum Ausdruck bringen will. Das Flächenhafte der Darstellung dagegen preßt die Dinge aufeinander und aneinander, verschmilzt sie und läßt sie zu konturalem Schein werden.

Freilich: ob man später hierüber sich nicht hinwegsetzen wird? Schließlich gilt doch das Wort vom Anrecht der Kindlichkeit auf das Himmelreich nur für die Religiosität; — sollte man der Kulturfunktion der Kunst nicht die reichste Inhaltlichkeit und Reife des Weltlebens und Welterlebens wünschen? Wie dem auch sei, — nicht bezweifelt kann werden, daß die bewußte Vernachlässigung und Vernichtung des Perspektivischen der Ausfluß primitivisierenden Kunstwollens ist.

Und dennoch darf nicht geleugnet werden, daß die expressionistische Kunst groß und stark und voll Genialität sei. Es ist ja auch gar nicht sicher, ob nicht spätere Geschlechter in die uns rein flächig erscheinenden Bilder die Dreidimensionalität hineinsehen werden. Vielleicht ist es nur die Ungewohntheit, die uns so oft am Vollzuge dieser Funktion der räumlichen Vertiefung hindert. Sodann aber ist der Expressionismus nicht als Endstadium, sondern als Anfang zu betrachten, als ein Hinweis auf Kommendes, als ein Wille zu Größerem. Hier ist das Flächenhafte des Kunstwerks von hohem Belang. Denn in der Tat kann das Werden einer neuen Kunst nur von der Fläche ausgehen, wie ja die primitive Kunstfertigkeit in ihr verharrend nichts Handgreifliches besitzt.

Reine Produktivität — so rein, wie immer sie nur sein kann, — hält sich in der Tat diesseits der Wirklichkeit. Glüht sie nur an mit den spitzen Flammen der Intuition, umströmt, überströmt sie mit der reißenden Schnelle des Kataraktes, — findet aber nicht den Eintritt in die engen Poren der Wirklichkeit, sprüht daran nur hoch, ganz dünn und fein zeichnet sich schleierhaftes Kunstgebilde ab, — welch zischender glühender Traum schwebt zwischen Welt und Mensch! Traum der eigenen Seligkeit und Verzweiflung, leise nur getrübt von der Wirklichkeit. Vision, entquollen der innersten Beseelung: wie ein Vorhang zwischen Ich und Welt.

Etwas Vordergrundhaftes bleibt den expressionistischen Dingen innewohnen: manchmal etwas Maskenhaftes, manchmal etwas Chaotisches, manchmal aber auch wie eine süße Träumerei. Aber wie dem auch im einzelnen sei, — der Charakter der Vision ist ihnen unentbehrlich. Einer Vision, deren Charakter man dadurch nicht verfälschen sollte, daß man alle Wirklichkeiten für Vision erklärt.

Es läßt sich nicht leugnen, daß manche expressionistische Pathetik, ebenso wie manche Idyllik in ihrem geistigen Gehalte etwas V o r d e r g r u n d h a f t e s, Untiefes, sozusagen Zentimetertiefes hat. Wenn der Expressionismus wirklich neuschöpferisch werden, wirken will, dann müssen auch seine inneren Gedanklichkeiten neuartig werden. Dann müssen auch neue Metaphysiken geschrieben werden, nachdem sie erlebt wurden. Die frühen Bilder Schmidt-Rottluffs scheinen mir „metaphysischer", als seine religiösen Themata. — Wir können zusammenfassend sagen: der Expressionismus will Tiefe sein

und geben, — aber er hält sich formal an der Oberfläche, und auch innerlich scheint er der gleichen Gefährdung der Oberflächlichkeit ausgesetzt, die er erfassen möchte.

Konstruktive Vereinheitlichung

Einheitlicher als der Impressionismus formuliert die neue Kunst ihr Werk. Eine einzige Persönlichkeit, die heldenhaft alles andere überragt, hebt sich in Edschmids Erzählungen, Kaisers Dramen, Werfels Dichtungen in die Höhe. Der logische Zusammenhang mit dem Willen zur Monumentalisierung ist ja klar: sobald irgend etwas erhöht werden soll, muß es durch die Übermenschlichkeit einer Masse oder eines Symbols gesteigert sein.

Die Masse zu bewältigen ist in der Wortkunst noch keinem, in der bildenden Kunst andeutungsweise vielleicht L. Meidner gelungen. Denn wer die Masse darstellen will, muß ein Mensch ungeheuer starken Geblütes sein, oder er wird nur Statisten-Ansammlungen heranziehen können. — So bleibt nur das Symbol, das Prinzip verkörpernd, und ein Mensch, in den sich das Prinzip hineinwühlt. In ihm konzentriert sich das, worauf alles ankommt: Aktivität und Leidenschaftlichkeit; so etwa wie in dem Sohne des Multimillionärs G. Kaiser: der utopistische Sozialismus, in den Gedichten Werfels: die Menschenfreundlichkeit.

In den bildenden Künsten ist's nicht anders. Auf den Gemälden strebt alles nach einer neuen Zusammenfassung. Im „Herbst"-Bild Pechsteins strahlen die Linien vom Mittelpunkte betont aus. Die Konstruktionslinien selbst gewinnen einen neuen Wert. Sie bleiben nicht mehr, wie früher, im Hintergrunde und ungern benutzt, sondern halten fest an ihrer Wesenheit und Wichtigkeit. Ja, sie werden gewissermaßen wichtiger als das Bild: sie selbst sind das Bild. Aus der Vielgestalt der Wirklichkeit heraus hebt sich mit schroffer Energie die Eindeutigkeit des Gerüstes, das sich felsenfest zusammenschließt.

Schematisierung der Darstellung

Die Schematisierung ist die notwendige Folge der vereinheitlichenden Monumentalität. In der Wortkunst läßt sie sich klar zeigen in den Gedichten August Stramms, des einzigen der „Sturm"-Gemeinde, der wirklich Bemerkenswertes gedichtet hat. Auch er ist primitiv, aber nicht so wie Werfel (daß es scheine, als ob er vom Unterschiede zwischen Vers und Prosa, zwischen gutem und schlechtem Deutsch nichts ahne), sondern so: daß er die Sprachformen zurückführt auf die ursprünglichste Ausdrucksform, den Infinitiv. Denn der Infinitiv nennt das Allgemeine dessen, was ein Tätigkeitswort ausdrücken

kann: noch ungebrochen von der Vielfältigkeit der Einzelbezüge, der Einzelwendungen. So sagt etwa der gewöhnliche Mensch: ich liebe, — für Stramm klingt das zu speziell, er sagt: lieben. Und so gibt es ganze Gedichte, die in einer Reihenfolge solcher Infinitive bestehen. Es handelt sich eben nicht um seelische Affekte von Einzelwesen, sondern um solche der Gattungspsyche; so leben diese Erregungen ihr Dasein in der reinsten Abstraktheit. Stramm ist der klassische Lyriker des abstrakten Expressionismus.
In der bildenden Kunst lehrt der Blick auf fast alle Dinge, wie stark der Wille zur Abstraktheit ist. Gerade hierin liegt ja der Anstoß, den die naturalistisch Gewöhnten an ihr nehmen: nicht Hände und Füße von Einzelwesen gibt Pechstein, Schmidt-Rottluff, sondern nur Symbole des Greifens und Stehens.

* * *

Worin liegt nun der Unterschied in formaler Hinsicht zwischen dem dynamischen und abstrakten Expressionismus? Jener ist vielleicht noch reiner dramatisch als der zweite, welchem doch etwas Epik hier und da beigemengt ist. Kosmische Beziehlichkeiten verflechten Noldes Gestaltungen ebenso wie Kokoschkas miteinander und mit der Welt und dem Absoluten, das die Welt mit seinem Zauberstabe berührt und zur Explosion entzündet. Am ehesten ist der Unterschied in der Konstruktion des Kompositionellen gelegen: keine Konstruktion! sondern dynamisch-überquellende Lebensfülle sprengt den Rahmen der Bildeinheit. — Der Schematismus beherrscht beide Expressionismen. Aber er läßt im abstrakten Expressionismus die Dinge eintrocknen, während er sie in dem Widerpart ausdehnt. — Die Monumentalität erzeugt sich im abstrakten Gebiet durch die Größe eines einzelnen, bei dem anderen durch eine Vielheit von Menschen, durch die Masse, im Gruppenbild.

Der psychologische Sinn des expressionistischen Kunstwerkes

Über meinem Schreibtisch hängt ein Ölwerk des Münchener Alexej von Jawlensky, das Brustbild eines Mannes, auf dunkelblauem Hintergrund in ziegelrotem Gewand, hervorleuchtend mit seinem Antlitz, dessen Farbigkeit in streng geschiedenen Tönen lebt: in dem Dunkelblau seines breiten Bartes, dem Grüngelb des Mundes, dem Ziegelrot der Nase, dem Grün seiner Augen, dem Orange seiner Stirn, dem Violett der Backen, — bekrönt von blauem Hut, den ein weißer Streifen wie ein Heiligenschein umzieht; die Linien sind ungebrochen in harter Geradlinigkeit oder Rundung. Nicht weit von diesem Bild ein Holzschnitt Schmidt-Rottluffs: ein Frauenkopf, aus herben Linienkompositionen aufgebaut, an Ägyptisches und Spät-Byzantinisches erinnernd. Schon will ich aus beiden Werken die ästhetischen Prinzipien der neuen Kunst entnehmen, — da hemmt die Mahnung einer inneren Stimme den Tastenschlag meiner Schreibmaschine: denke doch an das Meisterwerk eines anderen expressionistischen Modernen: Emil Noldes „Abendmahl". Ist hier nicht gemischtes Vielerlei im Glanze der Christusgestalt, zartestes Beben in den wundervollen Händen, die den Kelch erheben? Oder wäre Nolde etwa gar nicht Expressionist? — Wie der abwehrende Ruf eines anderen Großen meinte: „Nolde gehört nicht zu uns, seine Werke sind wesentlich impressionistisch."

Die konkreten Gestaltungen der neuen Kunst lassen sich in der Tat nicht aus ein und demselben Formprinzipe ableiten, das der Ursprung sowohl der Jawlenskyschen als auch der Noldeschen Kunst wäre. Denn Geschichte ist nicht System, das Wirbeln des Sturmes nicht einerlei mit der Symphonie: Formen und Inhalte der Kunst sind so mannigfach, wie die historischen Wirklichkeiten der Künstler. Und doch scheint in dieser Vielgestalt der modernen Persönlichkeiten ein Gehalt zu leben, der sie trennt von der Vergangenheit. Nichts anderes als eben dies Prinzip des rein Menschlichen als des rücksichtslos Schöpferischen der ihm eigenen Welt. Diese Gesinnung des unbeschränkten Gefühles und der Wille zu seiner Auswirkung ist der Kern des Expressionismus. Um ihn herum legen sich dann die weiteren Schalen, Form und Inhalt, in ihrem ganz verschiedenen Gestaltetsein. Verlöre man jenen archimedischen Punkt aus dem Blicke, so zersprühte das uns Modernen leuchtende Licht in der Vielfachheit seiner personalen Ausstrahlungen; dann stünden sie rein isoliert nebeneinander: Franz Marcs

mystisch-farbene Tierwelt, August Mackes lyrische Weichheit, Jawlenskys Giganten, Schmidt-Rottluffs machtvolle Linienkatarakte, Noldes und Lehmbrucks erregte Leidenschaftlichkeiten. Nun aber quillt all dies aus der reinen Innerlichkeit, aus dem bloß subjektiven Selbstgefühle, das der Umwelt seinen Stempel aufdrückt.
Der Name Expressionismus deutet gut auf das programmatisch Neuartige hin. Der Impressionismus hatte seine Hauptmühe verwandt auf das Festhalten und Darstellen der vorübergleitenden Wirklichkeit der äußeren Welt. Der Mensch reagierte auf den Eindruck der Dinge, mit denen er in Berührung kam; und reagierte wesentlich als passiv Empfänglicher. Daher jene Zerteiltheit der farbigen und linearen Ausdrucksmittel, die anfänglich so abschreckend wirkte. Es gründete sich diese ganze Kunstart in dem Gefühle der mangelnden Lebensenergie, die der Wirklichkeit nicht schöpferisch, sondern fast nur erleidend entgegenkam. — Der Expressionismus dagegen widerspricht solcher Auffassung des Kunstwerks als eines gleichsam moment-photographischen Apparates; er betont dagegen die seelische Unabhängigkeit des Menschen von den Eindrücken seiner Umwelt und fordert vom Kunstwerk den Ausdruck der subjektiven Lebendigkeit. Wurzelte der Impressionismus im Gedanken Zolas, daß das Kunstwerk die Wirklichkeit, gesehen durch ein Temperament, sei, — so kann man den Sinn des Expressionismus umgekehrt formulieren: das Kunstwerk zeige ein Temperament, durch das die Wirklichkeit gesehen oder vielmehr gestaltet werde. Der Expressionismus akzentuiert also das rein Menschliche und sieht in dem von der Natur Gegebenen nur eine Art Widerhall, um an ihm das eigentlich Innerliche und rein Geistige zur Darstellung zu bringen. Vernachlässigte der Impressionismus das Seelische der Wirklichkeit, so möchte der Expressionismus über die Dumpfheit der Natürlichkeit triumphieren.
Es gründet sich daher die neueste Richtung in einer durchaus heroischen Tendenz, in leidenschaftlicher Aktivität des Gefühls und Willens. Stellt man sich auf diesen Standpunkt, daß ein Kunstwerk zunächst nur die Mitteilung hochgespannter Beseelung sei, so werden die meisten neueren Werke, um die sich gerade in den allerletzten Jahren Kritiker und Sammler eifrigst bemühen, fast mühelos verständlich.
Aus diesem neuen, heroischen Lebensgefühl heraus fließen dann weitere Konsequenzen. Der Expressionist vereinfacht die Linien und Farben, mit denen er sein Werk aufbaut. Wie immer in den Zeiten heroischer Willensrichtung drängt man nach starken, ungebrochenen Mitteln der Darstellungen. So sind es die einfachen Grundfarben und starre Linienkompositionen, in denen Franz Marc seine eindrucksvollen Tierbilder, Al. v. Jawlensky seine großen Männer und Frauen malt. Gegenüber der zerfließenden Weichheit der Früheren, besonders der Neo-Impressionisten, gestaltet sich in harter Gegensätz-

lichkeit die Abgeschlossenheit der Menschen und Dinge in schärfster Trennung und Zusammenfassung. Es ist etwas gewissermaßen Imperialistisches, das sich in der neuen, präzisen Organisation des Bildwerks ausdrückt.

Etwas Herrscherliches liegt darum in den Werken der meisten Expressionisten, eine dynamische Kraft, die aus sich herausströmen und sich der Umwelt bemeistern will. Unabhängigkeit der Ich-Welt von der gegebenen Natur und Übermacht der selbstsicheren Seele über die Wirklichkeit, — danach sucht diese Kunst. Solche rein subjektive Dynamik ist es, die oft genug das Lineare des Schmidt-Rottluffschen Holzschnittes so schroff und hart einpreßt, so kriegerisch gleichsam zueinander und gegeneinander stellt, wie die Handlungen und Gefühle in Kasimir Edschmids Novellen; sie ist es, die Noldes „Altäre" mit der leidenschaftlichen Glut ihrer Farbigkeit begabt. Mangel an Achtung vor der Dumpfheit des bloß Gegebenen vereint sich mit äußerster Anspannung der individuellen Subjektivität, die das Objektive restlos in sich einsaugen will, um es als Ganz-Eigenes wieder zu entstrahlen.

Freilich tritt hierbei das Problematische dieses Prinzipes der puren Selbständigkeit zutage. Der schöpferische Geist ist auf die Wirklichkeit angewiesen, sobald er darstellen will. Sein Wille mag so stark wie immer möglich spontan und individuell sein, aber gegeben ist ihm doch als Material seines in das Anschauliche hinaustretenden Innenlebens die Wirklichkeit in ihrer Bestimmtheit, die allgemein in derselben Art wahrnehmbar ist. Das Menschliche in seiner Ganzheit ist eben nirgends absolute Produktivität, aus reiner Subjektivität hervorbrechend, sondern immer ein Kompromiß zwischen ichhafter Wertsetzung und sachlichem Dasein. Denn sobald der Künstler, wie Kandinsky, dem Zwang der Natürlichkeit gänzlich entrinnen will, indem er zur Arabeske seine Zuflucht nimmt, fällt er in den Abgrund der grenzenlosen Ausdeutungsmöglichkeit hinab, weil er die Eindeutigkeit der körperlichen Gebärdensprache entbehren muß. So ist denn auch dieser Kunst der neuen Epoche kein ungetrübtes Gelingen möglich; das Nicht-Ich, der große Stumme, mischt seine unartikulierten Laute in den beseelten Rhythmus der Sprache hinein; jedes Kunstwerk ist eine Einheit von Objektivität und Subjektivität. Und nur dies ist hierin der Unterschied von Impressionismus und Expressionismus, daß jener der Äußerlichkeit dient, während dieser die innere Aktivität betont und überhöht.

Ein solcher „Aktivismus" ist eine durchaus notwendige Bereicherung gerade der überkommenen deutschen Geistigkeit. Denn eines der Kennzeichen unserer Kunst war doch wohl dies: daß der Deutsche gleichsam entsagend neben der Wirklichkeit stand, und daß ihm der herrische Schwung der Victor Hugo und Delacroix fehlte. Seine höchsten Gipfel fand seine Künstlerschaft in Stefan George und Marées — in der Kunst der

erlauchten Seelen. Und nun begibt sich dies Neuartige: die Hand, eben noch leise zögernd wie zur Abwehr erhoben, strafft sich zum festen Griff, da die deutsche Seele durch jene Meister ihre Selbstgewißheit errungen. Noch ist ihr Werk nicht so vollendet, daß man zeigen könnte, schau hier oder dort das neudeutsche Werk. Aber es ist wahrlich keine verfrühte Prophezeiung, wenn man vertraut, aus der reinen Schönheit werde die Welt der aktiven Herrlichkeit hervorgehen, wie auf Ingres die größere Kraft Delacroix' folgte und auf die Renaissance das unendlich großartige Barock.
Ob freilich das Programmbuch der Expressionisten: Kandinskys „Das Geistige in der Kunst", ihren Wesenskern sehr glücklich formulierte? Man darf es bezweifeln, wenn man als Resultat seiner Lektüre an allen Ecken und Enden die Meinung hört: Expressionismus ist Ausdruck des Gefühls! Diese Auffassung ist durchaus legitim, wenn man allein den Text jenes Buches betrachtet und absieht von jener eigentümlichen Vieldeutigkeit, die russischen Denkvorgängen und Mitteilungen sozusagen metaphysischer Art eigen ist. Ein naiver Leser kommt um die Interpretation kaum herum: als predige Kandinsky die Darstellung subjektiven Lebensgefühles durch eine musikalisch-malerische Zwitterkunst.
Hiergegen hat freilich Kandinsky selbst als gegen einen zwiefachen Irrtum bald genug Protest erhoben: „Ich persönlich kann keine Musik malen wollen, da ich eine solche Malerei für grundunmöglich und grundunerreichbar halte. Meine Seelenzustände zu malen, kann ich keine Lust bekommen, da ich fest überzeugt bin, daß sie andere nichts angehen, ihnen uninteressant sein dürften. Mein Ziel ist: durch malerische Mittel, die ich über alle anderen Kunstmittel liebe, solche Bilder zu schaffen, die als rein malerische Wesen ihr selbständiges, intensives Leben führen." — Freilich erschien dieser Einspruch des Meisters an einer sehr versteckten Ecke: in der „Ergänzung", die eine Kollektiv-Ausstellung 1902—1912 (Berlin, „Sturm") begleitete und die wohl ungelesen, wenigstens sicher völlig unbeachtet blieb.
Aber auch wenn Kandinsky sein Dementi nicht so schroff unzweideutig formuliert hätte, wäre die bestrittene Interpretation unfähig, das Expressionistische im Unterschiede zum Impressionismus in scharfer Trennung hervorzuheben. Wie: Gefühl sollte nicht-impressionistisch sein? — wiewohl doch die Forderung und Meinung: jedes Landschaftsbild drücke einen Seelenzustand aus, gerade den impressionistischen Malern lieb und gewohnt war. Man kann im Ernste nicht behaupten, daß Pissaro's oder Monet's Landschaften gefühllos seien; man darf es nicht, ohne der Ernsthaftigkeit und Ehrlichkeit zu entsagen! So wenig, wie man behaupten dürfte, daß Slevogts Dinge ohne Gefühl seien. Reizendes Wohlbehagen lebt in den Dingen der Impressionisten, wenigstens der französischen Art; und wie kann man das Gefühl für den kosmischen Rhythmus

in Signac's Gemälden verkennen wollen! Nein! Nicht daß der Impressionismus ohne Gefühl gewesen wäre, trennt ihn vom Expressionismus, sondern nur dies: daß er anders gefühlsmäßig eingestellt war.

Kann man doch die Verschiedenheit der Gefühlsgehalte aus der Bildstruktur und Technik selbst entnehmen: wie weich läßt der Impressionist die Konturen der Dinge verschwimmen, ineinander übergehen, weitergreifende Beziehungen stiften zu den Dingen die nicht sichtbar im Bildganzen sind, sondern irgendeine mehr geahnte Einheit mit dem Dargestellten haben. Weich und zart verbindet sich Welt-Ausschnitt mit dem Welt-Ganzen, unmittelbar und ohne Gewalt werde ich, wirst du hineingezogen in die Rhythmik, die vom Weltall her in dies kleine Stück der Sichtbarkeit hereinwogt. Das aber ist das Kennzeichen der Idylle!

Anders die schroffe Gewalt des Expressionisten: steil und hart umgrenzt Schmidt-Rottluffs Kunst die Dinge, sagt: dies hier gilt für sich in harter Individualität, bezieht sich freilich auch auf das andere der Bildeinheit, — aber vollzieht seine Wesenhaftigkeit in strenger, unnachgiebiger Härte, jähem Kämpfertum der Farben und Linien, die aufeinander rechtwinklig stoßen, in grellen Farbgegensatz zueinander sich stellen. Wer Expressionismus sagt, meint: Dramatik der Bildstruktur!

Der Impressionist ist Künstler der Idylle, der Expressionist Künstler der Dramatik. Gewiß: stärkstes Gefühl will sich im Expressionistischen ausdrücken, Übermenschlichem wollen Nolde, Meidner Symbole schaffen. Und doch: handelt es sich hierin eigentlich um Gefühle, hauptsächlich um Gefühle?

Ich meine: es zeigt gerade die Analyse des Ekstatischen, wie wenig gerade hier das Gefühl zu tun hat. Denn „Ekstase" heißt doch: eine Wirklichkeit jenseits der Sichtbarkeit erleben. Wie aber konstituiert sich solche Jenseitigkeit im Menschen? Nicht durch das Gefühl. Denn das Gefühl hat immer eine starke Passivität in sich. Es ist zu schwach, um Jenseitigkeiten konstruieren und aufrechterhalten zu können. Das Schöpfertum ist nicht Gefühlssache, sondern Aufgabe des Willens.

Wie käme auch das Gefühl dazu, alle Gegebenheiten so schroff, wie wir dies bei dem Expressionisten gewöhnt sind, zu vergewaltigen. Der Gefühlsmensch ist doch regelmäßig auf Anerkennung aller augenblicklichen Machtfaktoren eingeschworen. Und horchen wir auf die Rufe der Literaten, die immer ungestümer eine politische Kunst, also Tendenzkunst, also eine Kunst für den Willensmenschen fordern, die den Willen zur Macht für alle Intellektuellen predigen und fordern, — wie kann man sich da über den unendlichen Umschwung noch unklar sein: statt der unpolitischen Kunst für den Gefühlsmenschen wird die Kunst für den Aktivisten, den Menschen der Tat proklamiert.

Sicherlich soll das Gefühlvolle nicht geleugnet werden. Aber dies Gefühl weiß sich

nur als die Lustempfindung angesichts einer großen, selbstverständlichen Stärke. Nichts anderes erfüllt die Gefühlswelt des eigentlichen Dramatikers, als die Lust an der Handlung schlechthin, solange sie groß und lebendig ist. Und eben die Handlung als solche ist dem Lyriker gleichgültig. Auch er muß handeln, wenn er unmittelbar fühlen will, — denn jeder Subjektivismus ist irgendwie im Handgemenge mit der Objektivität. Aber das Wesentliche für ihn ist doch nicht dies: daß etwa die Welt untergeht, sondern die Traurigkeit, das schwermütige Unlustgefühl, das ihn bei der Vorstellung ergreift: wie ist sie zerstört, die schöne Welt! — während im Dramatiker rein die Freude am kämpferisch Bewegten triumphiert.
Man prüfe nur die Landschaften aller „Brücke"-Künstler auf ihren Gefühlsgehalt hin, und man wird höchstens bei Otto Müller noch ein fernes Mitschwingen jener seelischen Beigabe spüren, die wir als „sentimental" abzulehnen gewöhnt sind. Die anderen aber, von Schmidt-Rottluff bis Nolde und Amiet hin, sind ganz unsentimentale Naturen fast in jedem Stücke ihrer so umfänglichen Produktion. Diese Ausartung fehlt so radikal, weil auch das berechtigte Element mangelt.
Wer die Einstellung auf das Dramatische der Lebendigkeit hin als den Wesenskern der expressionistischen Kunst erlebt hat, wird die Einheit der bildenden Kunst mit der Lyrik und dem sozialen Leben deutlich spüren. Das Volksrednerische der Becher und auch Werfel wird nun verständlich und ihre Zersetzung der herkömmlichen Sprachstruktur durch die hereinbrechehnden Willensimpulse, die ungeregelt aus der tiefen Schicht der Unmittelbarkeit revolutionär und bacchantisch hervorstürzen, explodieren, erupieren. Fügt diese Auffassung nicht alles Künstlerische der sozialen Revolution mühelos ein? Klar ward doch vor ganz kurzer Zeit, wie willenshart gerade diejenigen Volkskreise wurden, an denen man bislang gutmütigste Weichheit gewohnt war. Soziales und Künstlerisches ist inhaltlich beseelt vom Willen zum Handeln aus der allgemeinsten Idee heraus — und formal gleichartig vom Willen zur Größe, zur Massenwirkung.

*

Doch liegt in diesem Willenssinn der expressionistischen Kunstform zugleich ein Widersinn verborgen. Denn der Wille ist jenes seelische „Vermögen", durch das sich der Mensch als ein schöpferisches Einzelwesen am ehesten dokumentieren kann; das Denken nämlich haftet am Objekt, und das Gefühl schwebt zwischen Ich und Wirklichkeit. Nun soll im Expressionismus der Wille dem Allgemeinen dienstbar sich erzeigen! Ob er das auf die Dauer kann? Gewiß kann es eine Zeitlang gelingen, daß er sein eigentlichstes Wesen vergißt oder absichtlich beiseite setzt. Aber ich kann mir nicht denken, daß dieser fundamentale Gegensatz lange Zeit ausgehalten wird.

/

Die Problematik der Expressionistik

Unwirklichkeit und Instinkt

Die Wahrheit jener Gegensätzlichkeit äußert sich auch sonst. Wer von „Tiefe“ der Geistigkeit spricht, meint damit eine Lebendigkeit, die hinabreicht in die Vorstufe des Geistes: das Blut. Wir haben diesen Ausgangspunkt schon früher berührt. Denn diese Problematik ist ähnlich der, welche ich mehrfach unter dem bildlichen Ausdruck von Kern und Schale andeutete. Eine solche Problematik entfaltet sich gleichartig in der engeren Sphäre des bloß Menschlichen: im Verhältnis zwischen unterbewußtem und klar bewußtem Ich. Das Prinzip der alten Generation war der Wille zum höchst bewußten Intellekte, der völlig deutlich alle Handlungen des Menschen beobachtet und kritisiert. Das Ideal jener Generation war der „reine Geist“, — ein wenig blutlos gewiß, aber von höchster Einsichtsfähigkeit. Denn der Verstand ist das Vermögen der verdeutlichenden Überlegung der Einzelheiten der Erfahrungen, das wichtigste Werkzeug somit im Kampfe ums Dasein, — gleichsam eine äußerliche Epidermis seines Geistes. Was aber dem Expressionisten das Wesentliche seiner Existenz scheint, liegt tiefer in den Untergründen menschlicher Seele: es ist der Instinkt, der aus dem Unterbewußtsein hervorbricht. Gerade die Bedeutendsten der heutigen Kunstgeneration haben seinerzeit einer Rundfrage der (ratlos in das Neue blickenden) Redaktion von „Kunst und Künstler“ nach ihrem Programm erwidert: sie hätten gar kein Programm. Was sie treibt, ist eben nicht der ausklügelnde, logifizierende Intellekt, sondern der Instinkt, der — weil er in dem Blute schwimmt — sozusagen die Geistigkeit ist, die blutdurchströmt ist, — während der Verstand des „freien und reinen Geistes“ immer die Tendenz hat, sich vom Blute zu lösen und das verbindende Band zu lockern und zu zerreißen, das ihn an die unteren Schichten seines Lebens fesselt. Das Blut ist ja der Geist, der noch nicht zur Reife seiner Klarheit gekommen ist, aber auf dem Marsche zu ihm hin ist. Das Blut und sein Leitstern, der Instinkt, ist gewissermaßen der Embryo des Geistes, ist der Geist in seiner primitiven Unentwickeltheit. So sehen wir auch hier in dem Wertlegen auf das Unbewußte des schöpferischen Handelns die Rückkehr des Expressionismus zum Ursprünglichen des Lebens.

Man ist versucht, hier vielleicht eine unterirdische Verbindung zwischen dem Expressionismus und der Lehre Bergsons zu vermuten. Bergsons Intuitionismus hat nach der lange andauernden Herrschaft der Assoziationstheorien wieder das Bewußtsein der Einheitlichkeit des wesenhaft-ganzen Ich erneuert und das Bewußtsein der schöpferischen Entwicklung als innerster Welttendenz. Es tut sich hier bei ihm die gleiche unüberbrückbare Kluft auf zwischen der Seele, die als Ganzheit in sich besteht, und der Welt, die als Vielfältigkeit, Zerrissenheit außerhalb der seelischen Totalität lebt. In seiner Dogmatik ruht die Einheit im Bezirke der unmittelbar erlebenden Intuition, der der Hauptwert zugesprochen wird, und die Vielfältigkeit wirbelt im Bereiche des überlegenden Verstandes.

Nun wird die Selbst-Gegensätzlichkeit der neuen Kunst deutlich. Der vom Blute getragene unbewußte Instinkt kann ohne reale Wirklichkeit gar nicht auskommen. Denn das Blut hat eine ganz enge Beziehung auf die Wirklichkeit der Dreidimensionalität, da es den Körper durchfließt. Der Instinkt widerspricht der Flächenhaftigkeit des Werks.

Allgemeinheit und Subjektivismus

Ein analoger Widerspruch liegt problemreich in dem Doppelwillen des Expressionismus zum Allgemeinen und zum Subjektivismus. Gewiß ist das Allgemeine der Begrifflichkeit nur durch die Subjektivität des Verstandes formulierbar; aber auch das einzelne ist in seiner Sphäre zu erfassen. Erlebt aber wird das Begriffliche als Lebenstendenz durch das Objektive der Menschlichkeit, die Gemeinsamkeit, hindurch. Nur die unteren Schichten des Seelischen haben ihre Wurzelung, ihr Dasein im Allgemeinen des Lebens. Wie denn auch erst in der menschlichen Geschichte der Wertakzent auf das Unwiederholbare, das Unvergleichliche gesetzt wird, in den anderen, den Naturgebieten, jedoch die Herrschaft des Allgemeinen unangefochten bleibt. Je allgemeiner eine Lebenstendenz ist, desto näher steht ihr die Objektivität des Menschen. Je differenter sie ist, desto näher steht ihr die Subjektivität und ihre Bewußtheit. Anders gesagt: je subjektiver ein Mensch ist, desto mehr wird er zum Unterscheiden, Grübeln, Konstruieren geneigt sein, — je objektiver: desto mehr zum Vereinheitlichen, Behaupten, Abstrahieren. Man kann also nicht — falls man auf logische Konsequenz Wert legt — sowohl subjektiv, wie lebendig-begrifflich orientiert sein. Wer es versucht, möchte zwei Lebenstendenzen vereinigen, die doch meilenweit getrennt sind, — so weit getrennt sind, daß sie als Widersprüche, Gegensätzlichkeiten gefühlt werden.

* * *

Aber es ist mit dieser logischen Feststellung, daß der Expressionismus zwei Lebensrichtungen enthält, die in entgegengesetzter Richtung laufen, keineswegs ein abschätziges Werturteil über ihn gesprochen. Denn wird nicht das lebendige Wesen jederzeit zwischen den kämpfenden Gegensätzen der Geburt und des Todes aufgerieben? Wie wundervoll erhitzen sich doch die Gegensätze im Kunstwerk aneinander! Stürmen die Farben manchmal bei Nolde und Schmidt-Rottluff gegeneinander, aufeinander!! Aus unblutigem Kampfgewühl schreit der eherne Ton der Fanfare auf. Gerade das Beieinander-Wohnen der Gegensätzlichkeiten in derselben Kunst-Seele treibt die prunkende Dynamik hervor, die unseren Expressionismus charakterisiert. Gewiß liegt in diesem Kampfe etwas, das ruhige, harmoniegewöhnte Seelen auf das bitterste verletzen muß. An solcher Dramatik wäre das frühere Geschlecht zerbrochen. Wie es denn auch zusammenbrach, als es (langsam und allmählich zum Rande der Wirklichkeiten hingebogen) in den dunklen „Abgrund" sah.

Die Inhaltsarten des expressionistischen Kunstwerks

Die Landschaft in der expressionistischen Kunst

Man darf von vornherein glauben, daß die Landschaft vom Expressionismus gewaltsamer durchdrungen wird, als das Porträt. Fremder als Auge, Stirn und Mund sind dem eigentlichen Expressionisten Gebirge, Ebene und Meer. Am Anfang der Entwicklung war Noldes Kunst auf See und Wolken eingestellt, — später überfiel ihn der Sturz religiöser Visionen. Und ebenso Schmidt-Rottluff: seine eigentümliche Expressionistik wird in großen Porträten und religiösen Gestalten offenbart.

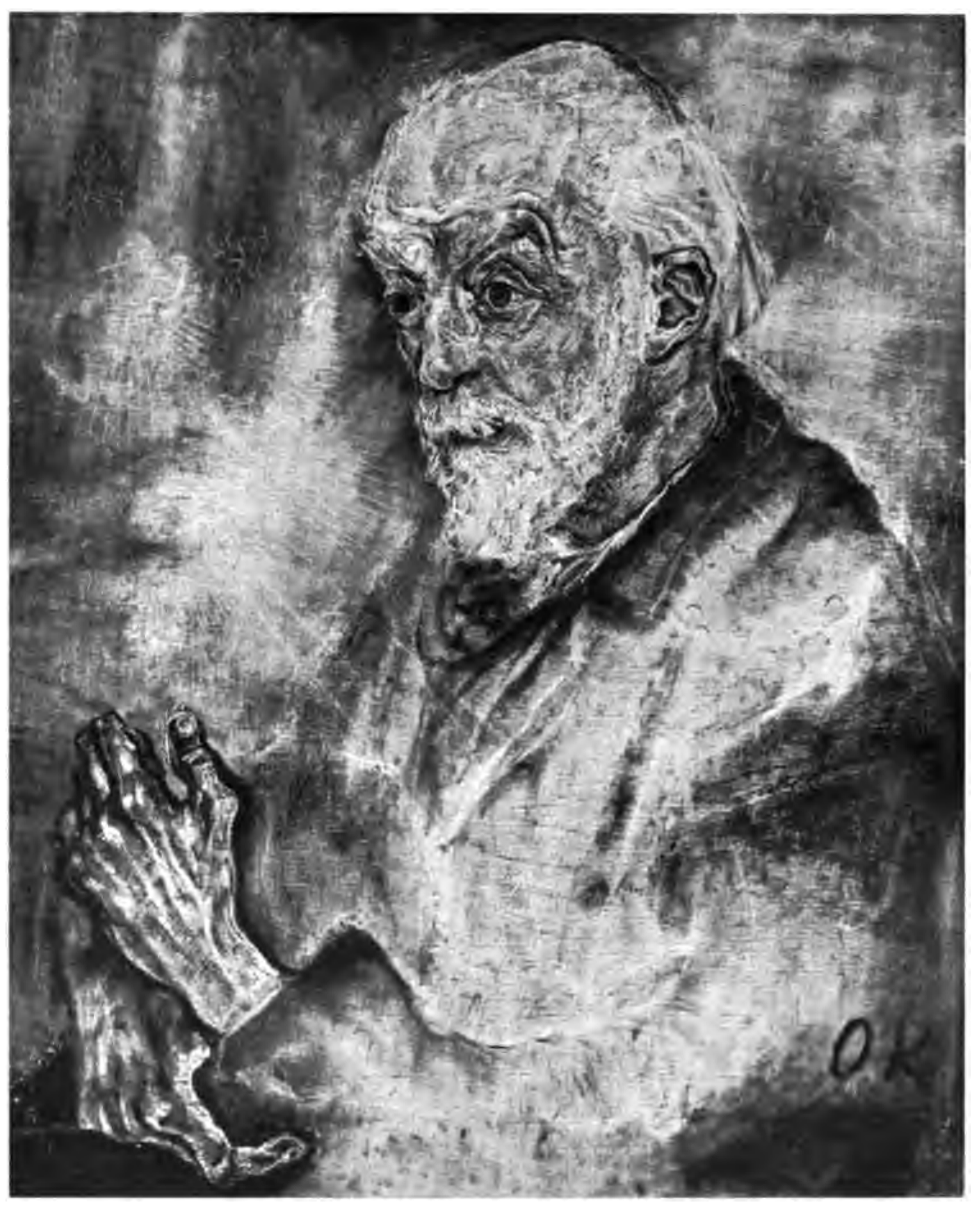
„Psychischer Vitalismus", so hatte Niemeyer sehr früh das expressive Prinzip definiert. Vitalismus: erregte Sinnlichkeit des Daseins; psychisch: durchdrungen von seelischer Bedeutsamkeit. Richtiger vielleicht wäre es jetzt zu sagen: vitaler Psychismus, denn der Wertakzent steht doch auf Beseelung, nicht auf der Vitalität. Es gilt diese Umstellung von Wort und Sinn nur für die spätere Entwicklung, die zu Anfang nicht klar sein konnte. Ursprünglich hatte Niemeyers Formulierung recht. Denn der Ausgang der expressionistischen Landschaftskunst liegt in den späten Gemälden van Goghs, — in dessen Bildern, deren Linienstruktur so unerhörtem Sonnenrausch entsprang, daß seine Landschaften Abbilder urweltlicher Schöpfungstage scheinen, in denen das Feuer noch dicht, ganz dicht unter der Oberfläche glühte und Boden, Bäume, Luft und Wolken und Schluchten durchzischte: sprühte es nicht da und dort und überall ungebändigt durch die kaum erkaltete Kruste hindurch? Die Eindeutigkeit seines Temperamentes blieb nicht, als seine Südsonnenkraft in Nordisches sich ergoß. Das Sonnenhafte vor allem — seine selbstgewisse Dynamik — verwandelte sich, als mit dem Nebelhaften es sich vermählen mußte. Nur der allgemeine Aufschwung, der unmittelbare Wille zum höchst gesteigerten Leben und Erleben blieb. Gewiß auch nicht immer und überall. Freilich manche Seestücke Noldes, frühe Landschaften Schmidt-Rottluffs und Kirchners zeugen für innere Seelenverwandtschaft. Aber im allgemeinen tritt eine merkliche Abkühlung, Beruhigung ein.

Das Unterscheidende vom impressionistischen Landschaftsbilde wurde meist gewahrt, soweit der abstrakte und der dynamische Expressionismus geprüft wird. Während Monets, Pissaros Gemälde in weicher Innigkeit schwelgen, durchdringt geistige Aktivität jetzt die Dinge der Natur. Stimmungsbilder Heckels, Meidners, Schmidt-Rottluffs mit stürmischem Meere und Wolkengebraus, aufgewühlten Himmeln und Sonnen-

untergängen erschütterndster Kraft bezeugen die Dramatik des neuen Temperamentes. Aber auch sonst erstehen Landschaftlichkeiten in weit größerer Haltung, als sie dem Impressionismus jemals gegeben war. Molls kristallgeschliffene Kompositionen leuchten in reizvollerem Schimmer, als die jener Impressionisten. Pechsteins „Brücke bei Fiesole", „Herbstlandschaften" heben sich in dekorativer Größe; und Kirchners Landschaften scheinen oft wie riesige Fächer in der Hand eines Gewaltigen. Überall beweist sich der Drang zur Monumentalität, zur konstruktiven Erfassung und Umprägung. Natur soll vermenschlicht werden! Denn sind wir nicht eines Geblütes? Entsprang Natur nicht unserem Geiste? Wie sollte sie nicht das vollendete Spiegelbild der Menschlichkeit sein?
Die Vielfältigkeit dieser Landschaftskunst ist unendlich viel größer, als die der impressionistischen Epoche; in jedem Bilde pulsiert das Blut eines selbständigen Künstlerherzens. Die Naturdinge werden zu unbewußten Gesichtern: wie Ohren tun sich die Landschaften Pechsteins auf, — stimmungsbeseelten Augen gleichen Heckels Gewitter und Meere und Teiche, — gedankendurchfurchte Stirnen: Schmidt-Rottluffs Ebenen und Buchten!
In solchen hohen Leistungen erhebt sich die expressionistische Kunst weit über das gewohnte Bild. Aber es gibt auch Kunstdinge, in denen unsere Gewohnheit nur eine Steigerung des Hergebrachten findet, und dann schweben wir leicht im gewaltigen Rhythmus, der Heckels Landschaften oft durchströmt, — der Kirchners „Taunuslandschaften" innerlich-äußerlich durchdringt und in der graziösen Stimmung O. Müllerscher Gemälde und Zeichnungen waltet.

Impressionistische und expressionistische Porträtkunst

Der Gegensatz beider Kunstkulturen äußert sich gewiß auf allen Gebieten ihrer Gegenständlichkeiten: gleichmäßig, möchte man glauben, durchwaltet er den ganzen Darstellungsbereich. Doch gibt es Momente, in deren Kunstgestaltung sich die Verschiedenartigkeit der Verhaltungsweisen besonders deutlich ausprägt. Denn regelmäßig ist ein Stil bestimmt: irgendein Lebenselement zur vorherrschenden Geltung zu bringen. So durchdrang der Impressionismus von der „Landschaft" aus die Welt mit seinen höchsten Werten, weil er aus dem Eindruck der Natur auf seine zarte Sensibilität entsprungen war. So entfacht heute der Expressionismus alle glühenden Anstrengungen in der Belebung des menschlichen Gesichts, weil er das Überwiegend-Geistige ausdrücken will.
Hamann hat in seinem Buche über den „Impressionismus in Leben und Kunst" die paradoxe These aufgestellt: der Impressionismus entporträtiere den Menschen; „man



O. Kokoschka — Bildnis Forel (1908)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)

fühlt nur den gegenwärtigen Blick, der uns beunruhigt, unser Auge auf sich zieht ..., uns aber weder fragen läßt, wer ist der Mann, wo können wir ihn auch außerhalb des Bildes unterbringen, auf welchen Ort, welche Zeit, oder wenigstens welchen Namen können wir ihn beziehen, noch was er tut, was wird mit ihm geschehen. Es bleibt ein momentanes, gegenwärtiges Erlebnis, eine Stimmung." – Und weiterhin folgt eine ähnliche Anklage: der Impressionismus gäbe die Züge so, als hätte man sie im Vorbeigehen flüchtig gesehen, nur mit dem Blicke gestreift; impressionistische Porträte gäben „nur das Moment der ersten Bekanntschaft".

Hamann hat mit diesen Thesen nicht unrecht. Das Wesen des Impressionismus liegt ja darin, daß er eine Welt der ausgeglichenen Lebendigkeit schafft, in welcher sich Mensch und Natur der gleichen Seligkeit, Behaglichkeit und Bequemlichkeit erfreuen. So wird auch das geistige Leben des Menschen auf die gleiche Stufe vegetativer Beschaulichkeit, in welcher die Natur des Impressionisten atmet, herabgesetzt oder hinaufgesetzt. Herabgesetzt: denn schließlich ist doch diese vegetative Art etwas Untermenschliches; – hinaufgesetzt: denn auch der göttliche Geist ist in diese Beschaulichkeit eingegangen, als er die Worte sprach: „Es ist sehr gut." Aber beides ist doch nicht eigentlich menschlich, da der Mensch zwischen dem Ohnmächtigen und dem Allmächtigen steht. Und überdies: die Menschen jener Zeit hatten in Wirklichkeit gar nichts an sich von Behaglichkeit und Beschaulichkeit. Äußerste Eilfertigkeit war ihr Lebenstempo und die Lektüre von hundert Journalen ihr tägliches Brot. So operierte der impressionistische Porträtist mit einer ganz falschen Voraussetzung, als er sein Werk begann, das so fast notwendig mißlingen mußte. Hätte er wenigstens alle Eile der Damaligkeit (und leider! auch der heutigen Welt!!) in seine Porträte hineingetan! Aber dies konnte er nicht! Noch nämlich fehlte der Futurismus mit seiner übereilenden Dynamik.

Weit besser als die Impressionistik ist der Expressionismus auf die Bewältigung der eigentlich geistigen Vorgänge und Lebensäußerungen der Menschlichkeit eingestellt. Sein Wesen ist ja Dramatik, — rasche Bewegtheit. Wie sollte er da nicht dem gerecht werden, worin das Prinzip aller irdischen Dramatik steckt, — dem Prinzip des persönlichen Geistes, nämlich dem Beieinander im Gesicht von: Augen, Mund und Nase, Stirn, Schläfe und Kontur? Der Kunst des Landschafters, welcher das Gesicht hereinzog in die vielfältigen Austauschungen zwischen Luft und Licht und Erde, vergewaltigte den Geist, indem er ihn nicht beachtete. Die Kunst der Geistigkeit wird vielleicht umgekehrt sündigen, indem sie das Gegebene der Landschaftlichkeiten übersieht, unterdrückt. Aber vielleicht ist es wichtiger, daß zunächst erst einmal dem Geiste sein Recht zuteil werde.

Freilich: der dynamische Expressionismus eines Nolde sucht hier keine Erfolge zu erringen. Und der abstrakte Schmidt-Rottluffs? Manche seiner Porträte sind von frap-

panter Unähnlichkeit für den ersten Blick, — für den ersten Blick aber auch nur. Denn ganz getreu in Haltung und Farbigkeit setzt sich das Innerste des Menschen um. Die sozusagen personale Allgemeinheit wird herausgehoben. Die wirklichen Einzelheiten des Alltagslebens bleiben uns fremd; aber seine Seele ist ganz hüllenlos vor uns. Die Wahrheit dieses einen Wesens soll enthüllt werden! Enthüllt mit allen Mitteln nüchterner Selbstverständlichkeit und enthusiastischen Kunstwillens.
Der Ausdruck der geistigen Welt, — wo anders ist diese Aufgabe, dieser Kunstwille besser zu lösen, ist diese Tendenz selbstverständlicher als im Porträt? Man sollte eine Legion vortrefflichster Bildnisse erwarten! Wenn aber die Menschen fehlten? — es muß keinen Spaß machen, das geistige Nichts zu enthüllen. Vielleicht kommt es daher, daß doch aus der großen Fülle menschlicher Wesen-Schau verhältnismäßig wenig Bilder im Gedächtnis haften. Nur um zwei Namen rankt sich der Ruhm gelingender Seelendeutung: Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner. In beiden lebt explosive Gewalt. Doch braucht es kaum der Versicherung, daß es bei dem Berliner sich um Geschosse weit stärkerer Durchschlagskraft handelt, als bei dem Wiener. Gewiß: Kokoschkas Menschen sind schreckhaft wahr, — aber sie bleiben doch im Jenseitigen, getrennt sozusagen durch einen Schleier von der gegenwärtigen Welt. Das Violette ihres Wesens entfernt sie von uns trotz allem gelben Herausstürzen ihrer Wesenheit. Meidner dagegen, — er hat nicht die wienerische Kultur, die trotz allem in Kokoschka lebt, und seine Gestalten blicken wie aus Kellergeschossen in unsere Salons drohend und düster herein. Kokoschka erschüttert direkt die Seele, — bei Meidner hat man auch Besorgnis um seine silbernen Löffel. Kokoschka ist Edel-Anarchist, — Meidner: Bolschewist. Ich habe Kokoschka lieber. Wie außerordentlich gut sind seine frühen Dinge. Diese Menschen atmeten damals aus einem Nebel hervor, in dessen Wallung jede Regung dauernderer Art sich durch Wiederholung einprägte, ausprägte, — keine Augenblickskunst. Jede Falte war ein Fleck wurzelnder Gedanklichkeiten, deren Blüten und Zweige und Blätter sich regten im Winde, der aus der eigenen Seele jener Menschen hervorströmte: von allen Seiten rauschten diese Büsche um uns, uns entgegen, — wie sollten wir nicht leise berauscht werden. Zwar: Giftblumen sind darunter, — keine Orchideen Beardsleyscher Art, nein, viel einfachere: aufgelöst in Melodie und Zuckung, Akzent und Sprühen.

Die religiöse Kunst des Expressionismus

Ist damit christliche, gar christlich-kirchliche Kunst gemeint? Man denkt sogleich daran, und ganz nahe schiebt sich die Idee: Katholizismus! Unwillkürlich verbindet sich uns



M. Melzer — Der Prediger (1916)

immer noch der Gedanke der Ewigkeit mit jenen Bildern, die wir aus der Bibel, den traditionellen Dingen der Altäre, Erbauungsbücher erbten. Haben wir damit recht? Zwiefaches Problem! Denn einmal: ist wirklich der Expressionismus religiös im Kern, – wozu dann eine noch potenzierte Religiosität abgrenzen, eindämmen? Und zweitens: warum eine Religion, die so alt schon zu Goethes Zeiten war, daß wir nur wie durch Wunderhaftigkeiten dahin zurückgeführt werden könnten? – Vielleicht erklärt sich beides aus dem gleichen Phänomene, das wir schon früh als eins der Hauptelemente der expressionistischen Bewegung erkannten: aus dem Rückschlag gegenüber der antitraditionellen Atheistik Nietzsches. Freilich werden wir etwas weit über Nietzsche hinaus zurückverschlagen, – ja selbst über Goethe hinaus; aber was hilft die Klage wider das Schicksal?! Man wird sich nur so aus dem widerwärtigen Dilemma erlösen, daß man innerhalb der vielfältigen religiösen Kunstkundgebungen unserer Zeit die wahrhaft neureligiöse Komponente fühlt und herauslöst aus dem Wuste der alten Traditionalistik.

Sollten wir uns gegen Jesu Gestalt an sich sträuben? Gewiß: Teufel-Austreibungen, Fernheilungen usw. liegen unserer Zeit ziemlich fern; – aber die reine Menschlichkeit seiner Seele? Ja, das ist es, was wir brauchen: reine Menschlichkeit, Lebensbejahung und Urwüchsigkeit des Daseins ohne moderne Kompliziertheit. Johannes Müller hat es gut erkannt. Aber das noch Größere Christi: seine glühende Leidenschaftlichkeit der Menschenliebe, – dies verdanken wir den beiden großen Russen: Tolstoj und Dostojewskij! Ihren Aufrufen und Erzählungen entsprühten Impulse der Christianisierung mit enormer Durchschlagskraft. – Und die bildenden Künstler blieben dieser frohen Botschaft vom himmlischen Jerusalem und seinen Monumentalitäten gegenüber ebensowenig widerwillig wie die Dichter: ein Übermaß frommer Gestalten umwogt uns heute an allen Ecken und Enden und Mitten der Heerstraße des Lebens, – des Lebens? noch nicht des Lebens! zunächst nur der Kunst.

Zwei Typen kann man unterscheiden. Der eine beugt sich restlos dem neuen Andrängen der alten Gedankengänge: was die ältere Dogmatik betonte, scheint auch ihm schätzenswert. Der andere Typus wählt aus der Fülle der darstellerischen Möglichkeiten, die das Leben Jesu bietet, die aus, welche ihm allein wahrhaften Wert zu besitzen scheinen. Konkreter gesagt: jener stellt (im Gefolge der christlichen Tradition) das Leiden Christi und dieser das Lebenspendende Christi dar. Denn für die alte, auf Ekstatik gerichtete Gesinnung war der Gedanke des Opfertodes Christi am Kreuze das bedeutungsvollste. Wir aber, – nun wir glauben (wenn auch oft mit dem Fanatismus zusammengebissener Zähne), wir glauben an die Möglichkeit irdischen Paradieses.

Aber wie man immer sich hierzu stellen will, – die Tatsache bleibt bestehen, daß der

eigentliche Expressionismus sich mit Vorliebe religiösen Thematen zuwendet. In ihnen liegen die Höhepunkte von Noldes, Schmidt-Rottluffs, Melzers, Hölzels, Eberz' Produktion. Fast möchte man sagen, nur religiöse Eingestelltheit sei die Voraussetzung expressionistischer Kunstgröße. Wie sollte es auch anders sein? Ist doch das Expressionistische in formaler Hinsicht begierig nach Monumentalität, Schematik und Einheitlichkeit; — wo aber fände man dies reiner gegeben, als in der religiösen Welt der Tradition? Aber eben daß sich hier alles so schön „gegeben" darbietet, ist ein Einwand von katastrophaler Wichtigkeit: nimmt der Expressionismus seine Aufgabe nicht allzu leicht, wenn er sie mit Lösungen alter Generationen um ihre Präzision und Wirksamkeit bringt? – Dieser Einwand und Vorwurf hat nicht unrecht, aber vielleicht auch nicht völlig recht. Denn es wird ja eben von neuerer Kunst das Veraltete ausgeschieden. Immerhin muß ich zugeben, daß auch ich diese Situation als einigermaßen schief empfinde. Und die Frage bleibt auch in mir lebendig: warum spricht man nicht lieber von „dem Menschen" statt von Christus? – Und: entspricht es wirklich dem Erlebnis des Expressionisten, Pfingsten und das Abendmahl in traditioneller Weise des allgemeinen Geistes darzustellen und Christus mit einem Heiligenschein zu begaben?!

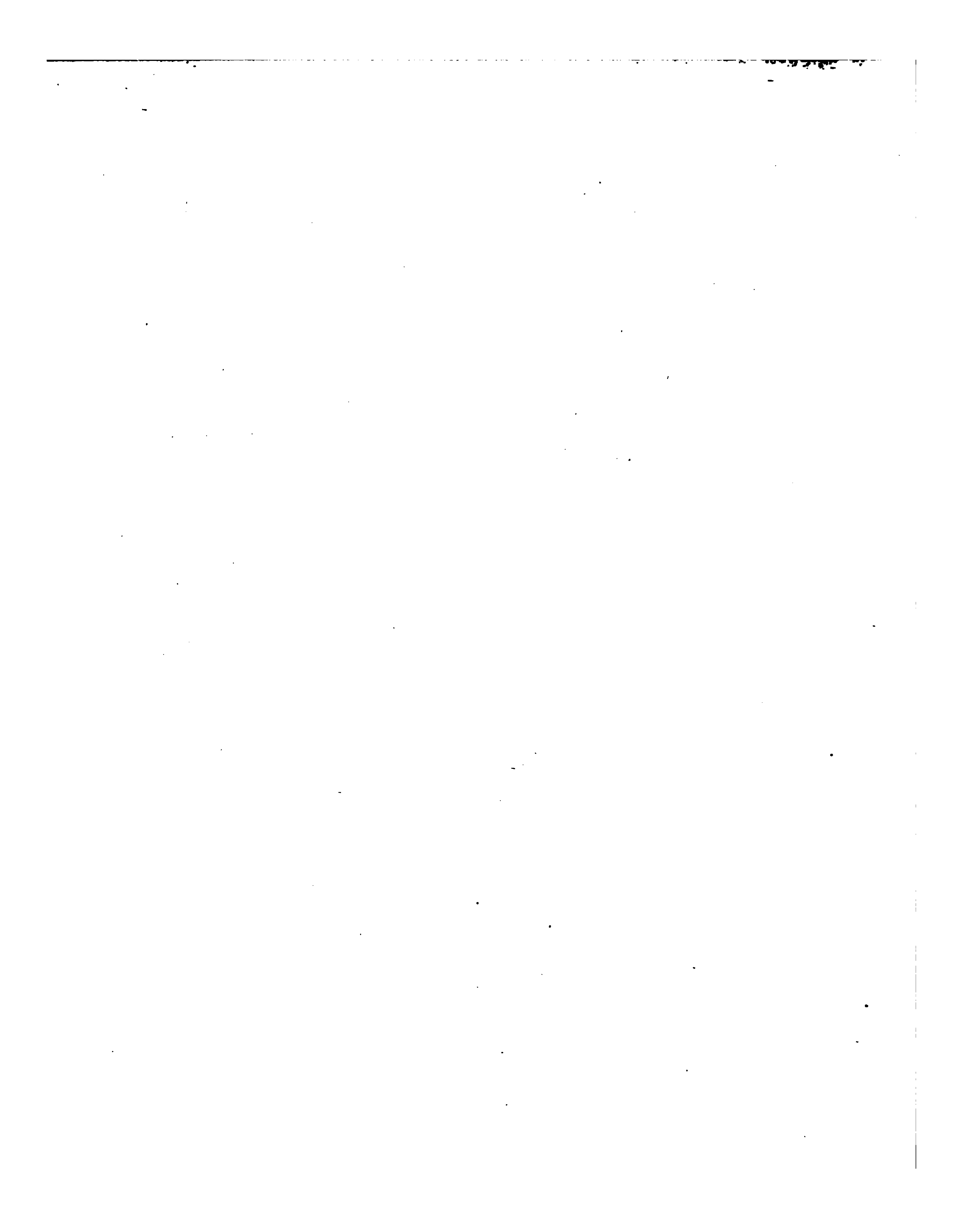
Der Wert jener beiden religiösen Richtungen (der freiheitlicheren und der gebundeneren) bewährt sich in verschiedenartigem Kunstwerk. Doch kann man kaum von künstlerischem, sondern nur vom metaphysischen Standpunkte aus einen Vergleich beider Tendenzen veranstalten. Unwidersprechlich fällt das Urteil zugunsten Noldes, Schmidt-Rottluffs wider Hölzel und Eberz aus.

Und doch möchte man von Eberz gerade hohe, sehr hohe Leistungen erhofft haben, weil man bluthaftem Zusammenhange auch die Erfrischung der Geistigkeit zutrauen möchte, wenn sich künstlerischer Trieb neu an alten Problemen übt. Hat doch Stefan George das kulturelle Übergewicht Westdeutschlands als in der Erhaltung der kulturellen, besonders der religiös-dogmatischen Tradition begründet ausgesagt. — Und nun Eberz! Freilich das Sentiment, das uns zum Lieben dunkler Bogengänge, zerfallener Kirchen treibt, wirkt auch für ihn: etwas wie Weihrauchduft umnebelt ihn und uns. Aber: in seinen Farben und Linien lebt keine Erneuerung von innen her. Kräftig genug ist sie andererseits, um nicht mit der allgemein gepflegten Kirchenkunst voll Süßlichkeit und Weichlichkeit zusammen genannt zu werden; — turmhoch steht Eberz über ihr! Aber vergleicht man sie mit der Noldes . . . — lieber nicht vergleichen mit dessen Kunst, sondern höchstens mit unseren kühleren Vorstellungen. Eberz' „Christi Klage über eine Stadt": ausgewichtet ist alles in Rot, Blau, Grün, spärlichem Gelb — wo ist das Zerreißende, Zerfetzende der Klage eines Göttlichen, Verkannten? Nirgends wogt ja hier Gefühl und Wille siedend hoch und verbrennt die Welt und die Bosheit und

die Lauheit und die Dummheit. Gleichmaß besänftigt, — wir aber wollen Übergewicht hier, Untergewicht dort, — nur gleichmäßig mit der Empfindung soll die Farbigkeit der Welt sich erregen!! Doch bei Eberz klafft Zwiespalt zwischen Gedanken und Form des Bildes. Freilich: wenn nun doch einmal alle Dinge zu Gott zurückkehren? und die „bösen Menschen" am Ende gar nicht einmal wissen, was sie für Niederträchtigkeiten verüben? Auch dann dürfte doch nur sozusagen die äußere Hülle glatt und reich sein, — aber irgendeine kleine Provinz müßte doch voll Gram und Groll und Schmerz sein: Grün müßte eindeutig durch Rot hindurch brechen, Gelb mit Blau kontrastieren. Davon ist bei Eberz keine Spur. Alles wird Gleichmaß und Ausweichtung in Linien- und Farbstruktur. Ganz harmonisch ist's, daß Kreuzigungen, Kreuztragungen, Grablegungen usw. ihm wichtig erscheinen, — das opfervolle Leiden Christi ist ihm wichtig!

Ganz anders, anders stellt sich die christlich-religiöse Welt Noldes und Schmidt-Rottluffs dar. Nicht dem Sterben, sondern dem Leben Jesu sind sie lieber eingedenk. Gewiß: Kreuzigungen gibt es auch bei ihnen, Grablegungen ebenso. Aber sonst ist es doch Abendmahl, Christus in Bethanien, der wunderbare Fischzug, Jesus und die Sünderin, — was beiden erwägenswert ist. Mit welch anderer Wucht diesen Protestanten, als dem Katholiken Eberz! Aufrührung vom eigenen tiefsten Innern her, Aufrührung ins Innere der anderen: hineingeschleudert und gebrannt: herrliche Flamme! Keine Stilisierung, sondern Neugeburt, — vielleicht ziemlich roh, aber: ergreifend, angreifend, anpackend. Augen weiten sich hier in phantastischer Farbe und Größe, kristallisieren in Vierecke und Dreiecke, — werden Typus und Symbol. Farben und Linien treten zum Kampf an, — wie darf die Erweckung der Seele ohne Blutvergießen sich vollziehen? — Nein!: edelstes Blut muß hoch verspritzt sein, wo die erstarrte Seele sich loslöst aus Trägheit und Dumpfheit. — Wohl fehlt das Aristokratische diesen Gestalten und Gesichtern ganz: in die Schar der Spießbürger stürzt die Botschaft vom Heil. Aber was tut's? Ihre Seelen weiten sich und schwellen, Herzwände zerfallen, seelische Schottenwände geben nach . . und unsere Herzen — Schiffe im Geiste Gottes treibend — sinken unter in der Flut der göttlichen Vergeistigung; — ja, nur noch trügerische Bilder schwimmen die Konturen unserer Personen auf den himmlischen Gewässern: widerspiegelnd uns Zerbrochene und Aufgelöste tief vom Boden des göttlichen Meeres her.

Die Kreise der expressionistischen Maler



Die Arten des Expressionismus

Man darf mit gewisser Einschränkung sagen: der deutsche Geist hat wieder den unmittelbaren Anschluß an die Weltseele gefunden, wie in den Tagen des Mittelalters, und zugleich das Bewußtsein für die Berechtigung der Existenz überhaupt, wie zu den Zeiten Goethes fast. Aus dieser religiösen Einstellung in die doppelte Bewußtseinrichtung: auf das Absolute und auf das Weltliche hin, und zweitens aus der einfacheren Blickrichtung auf das Absolute allein, ergeben sich die zwiefachen Formungsmöglichkeiten der expressionistischen Lebendigkeit. Zwar liegt solcher Doppeltheit des Expressionismus zunächst der Lebenswillen zur Einfachheit und Größe zugrunde: zur Größe – denn wo wäre eine Kraftquelle, die sich mit dem Absoluten vergleichen könnte? und zur Einfachheit – denn hierzu zwingt sie die Nähe des Absoluten, dessen verzehrendes Feuer nichts Raffiniertes duldet, sondern ans Primitive zurückverweist. Aber diese innerste Quelle primitiver Monumentalität kann sich in zwiefacher Richtung ein breites Flußbett bahnen. Denn einmal mag sich der Geist, zurückgewandt zum Göttlichen, so seine Welt im Kunstwerk gestalten, daß die Grundlinien allgemeiner Art immer stärker hervortreten. So formen sich dann die allgemeinen Bilder der Dinge, der Begierden, der Begriffe, der sozialen Verhältnisse: im arabeskenhaften Expressionismus der Kandinsky und Paul Klee. – Oder aber der Geist spürt den Ausstrom des Lebens aus seinem absoluten Kraftreservoir hinaus in die Einzelheiten der Wirklichkeiten. Auch diesem Expressionismus raubt die Primitivität den Willen und das Vermögen zur klaren Umschreibung der Einzelheiten der Welt: das Gegenständliche ruht auf Unendlichem, und dessen Lebensfülle überflutet den engen Raum der natürlichen Gegebenheit. Es weitet sich alles aus, wird größer, machtvoller, intensiviert sich in der Weite und berauscht sich: im dynamischen Expressionismus. Vielleicht kann man diese zweite Art auch als „barocken Expressionismus" bezeichnen, denn gemeinsam ist ihm und dem Barock der Sinn für die Überschwenglichkeit und die unbezähmbare Glut des Herzens. Zwei Richtungen des Expressionismus sollen hiermit angedeutet sein: der arabeskale und der dynamische Expressionismus. Diese beiden Richtungen werden wir überall wiederfinden in unserer Gegenwartskunst: in Kandinsky, Klee und Nolde, Stramm, Werfel und Kaiser. Überall

aber pulsiert in überaus engen oder überaus weiten Adern das Blut der expressionistischen Primitivität und Leidenschaftlichkeit.

Die Vermittlung zwischen diesen beiden äußersten Polen, für die Nolde als dynamischer und P. Klee als arabeskaler Expressionist repräsentative Meister sind, — die Vermittlung zwischen ihnen liegt im konkreten und abstrakten Expressionismus. Es ist wohl aus dem Prinzip des Expressionismus begreiflich, daß seine deutsche Art mehr dem abstrakten Hange folgt. Gerade die „Brücke" warb am ehesten Mitkämpfer und Mitläufer, als sie noch robust-abstrakt war. Und auch sonst ist die Münchner Gruppe, die zeitweilig so wirkungsvoll war, dem Abstraktionismus verschrieben gewesen. Die andere Gruppe, die ich als konkreten Expressionismus bezeichnen möchte, ist mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Wenigstens in der Schätzung der Sach- und Wertverständigen. Freilich: die Wertung der Käuferkreise hatten sich die Pechstein, Melzer rasch erworben. Sehr begreiflicherweise! Denn diese Sonderart des Expressionismus besteht ja darin, daß die Naturhaftigkeit des Bildinhaltes nicht übersteigert und auch nicht radikal verengt wurde, sondern daß nur dem Zerflattern der impressionistischen Bildform Einhalt geboten ward: so fühlt man einen neuen Reiz und merkt die Erhaltung der alten Tradition; man wird nicht niedergeworfen, sondern gestärkt, — freilich auch nicht erhoben.

Die formalen Unterschiede fließen logisch aus diesem verschiedenartigen Lebenswunsch und Gefühl: Farbe und Linie hat eine verschiedenartige Wertung und Behandlung zu erwarten. Nämlich so: daß das Lineare immer mehr überwiegt, je abstrakter der Kunstwille eingestellt wird. Oder umgekehrt gesehen und gesagt: je dynamischer der Expressionismus ist, desto mehr bleibt er früherer Farbigkeit der Impressionistik verhaftet. Denn das Dynamische ist naturdurchdrungen; das Natürliche aber ist für uns einerlei mit der impressionistischen Kunstwelt. Nolde vereinigt, da er in der impressionistischen Epoche heranwuchs, Impressionismus und Expressionismus auf die denkbar schönste, gewaltigste Art. Sein Blick ist nach außen und sein Sinn nach innen, aber auch nach dem Inneren der Wirklichkeit, gewandt. So überwiegt bei ihm die Farbe über der Linearität. — Größeres Gewicht wird vom konkreten Expressionismus der Linie zugeteilt: sie festigt die Bildstruktur ohne Gewalttätigkeit. Aber der impressionistische Einschlag macht sich nur zu oft geltend: Pechstein wie Kirchner, Moll wie Melzer bringen ihm ihren Tribut dar: fallen aus der expressionistischen Haltung unversehens oder absichtlich wieder in ältere Weisen zurück, — Prinzipientreue ist nicht ihr Fall! — Die ist erst im höheren Expressionismus der Abstraktion und der Arabeskenhaftigkeit zu suchen und zu finden. Schmidt-Rottluffs, Marcs, Kanoldts Werke sind die großen Beispiele einer immer zielsicherer werdenden Dogmatik. Bei ihnen ist die

Farbe zweitrangiges Werkzeug; die Linie ist ihr wesentlichstes Wirkungsmittel. – Diese Haltung versteift sich im arabeskenartigen Expressionismus der Klee und Kandinsky, der Feininger und Heemskerk bis zur radikalen Härte: die Linie wird zum fast ausschließlichen Werkzeug ihrer Arbeit: groß und gewaltig!
Der Farbe ergeht es in ihrem engeren Bezirke nicht anders, sie folgt dem Schicksal des Linearen. Sie wird, je weiter sie in den Kreis der Abstraktion geführt wird, desto reiner und selbständiger. Denn aller Nuancierung klebt noch ein Rest des Irdischen an. Man weiß aus Erfahrung, daß die runden Körper durch verschiedene Tönung der Farbigkeit zu ihrem naturhaften, dreidimensionalen Recht gelangen. Wer abstrakt denkt, muß nach reiner Farbe streben. So ist denn die Stufenleiter die gleiche, wie vorher. Im dynamischen Expressionismus vermischen sich Farben in wirbelndem Gewoge. Der konkretisierende Expressionismus wählt schon ihren Zusammenklang in wesentlich getrennterer Art der Farbflächen, nach dem Vorbilde Cézannes. Und der Abstraktion, wie dem Arabeskalen ist nur die reine Farbe teuer, die Farbe als reiner Fleck oder als Linie. So wächst auch hier die Abstraktheit von Nolde bis Kandinsky und Klee.

Der dynamische Expressionismus

Wer aus der zahlenmäßigen Umfänglichkeit einer Künstlergruppe ihren Wert ablesen will, wird den abstrakten Expressionismus für die bedeutendste Kunsterscheinung unserer Zeit halten. Denn mit ihm ist die Namenreihe der Schmidt-Rottluff, Marc, Kanoldt, Erbslöh, Macke zusammengefaßt; dazu treten dann noch alle die, in deren Werk die Abstraktheit eine immerhin bedeutende Rolle spielt: die Kirchner, Heckel, Barlach, Lehmbruck; und halten wir nach den fremdländischen Expressionisten Ausschau, die sich im „Sturm" zusammenfanden, — dann ist der Name dieser großen Schar: „Legion". Der dynamische Expressionismus dagegen? Er wird nur von drei nennenswerten Namen repräsentiert: Nolde, Kokoschka, Meidner. Und unter diesen dreien ist auch der letztgenannte nur mit Vorsicht (sozusagen in Klammern) zu zitieren. Denn Meidner sucht zweifellos die gleiche Wirkung seelischer Vertieftheit und zugleich Steigerung, wie Nolde, — aber sie gelingt ihm nicht, — o nein: er bleibt Bourgeois trotz aller krampfhaften Anspannung der Muskeln und Gehirnmoleküle, die er veitstanzhaft und grotesk rasen läßt. Nur manchmal geschieht ihm so etwas wie ein großer Wurf: dann duckt sich eine Gestalt am Boden, preßt sich an ihn an aus Angst und Grausen vor dem Gewaltigen, dessen Namen sie nicht aussprechen darf, schiebt sich am Boden hinkauernd näher an ihn heran, wie niedergedrückt von einer unsichtbaren Faust und qualvoll über den steinigten Boden geschleift. Aber bleibt Meidner nicht doch im allgemeinen so etwas wie ein Feuilletonist neben dem großen Epiker und Dramatiker Nolde? Fürwahr: ein Vulkan für den Hausgebrauch!

So scheint der dynamische Expressionismus gering vertreten gegenüber der abstrakten Art: zwei Künstler angesichts einer Legion! Und doch liegt wenigstens im Namen Noldes eine solche Größe der Lebendigkeit, daß man fast zweifeln möchte, ob nicht er allein die Legionäre besiegen könne. Sicherlich hält die Lebenskraft seiner Werke jenen das Gleichgewicht; wiewohl ihm doch die Ausdrucksmöglichkeit des Plastikers völlig fehlt. Weltfreudiger, dynamischer noch als er fühlt die Wirklichkeit freilich Oskar Kokoschka!

O. Kokoschka — Selbstbildnis (1917)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)



Oskar Kokoschka

Wer der Kunst dieses Malers fremd ist, mag auf zwiefachem Wege in ihren Mittelpunkt der äußeren Form einzudringen suchen. Der historisch Kenntnisreiche denkt an den österreichischen Barock: eine Welt von Gestalten, die sich im wundervollen Faltenwurfe wiegen und fast in ihm schweben und schwingen wie Adler in den Wolken der Gebirge, – eine Welt voll Größe und Heiterkeit und Erhabenheit. – Ein anderer (unmittelbarer der Natur hingegeben) denkt an Tage des blühenden Mai: siehe alle Dinge neu werden und fühle ihr Aufwärtsstreben in die süße Heiterkeit des wärmenden Lichtes und der milden, kosenden Luft hervor aus innerlichstem Blut-Drang und Aufbruch aus der Erstarrung, – die Äste bedeckten sich unlängst mit dunkler grünendem Schleier: nun sprießen Blätter hervor, rasch groß entfaltet in drängendem Leben.

Diese Einfühler gelangen wohl eine kleine Strecke weit so in Kokoschkas Seele hinein, aber auch wenn sich ihr Weg vereint hätte und sie nach der Einheit von natürlicher Lebenslust und Blutkraft mit dekorativer, rauschvoller Gebärdung fragten, – auch dann entginge ihnen noch ein Letztes dieser wienerisch-europäischen Beseeltheit: das Wissen um das Negative des Daseins; – denn der Mai kennt nur die Blüte und ihre Fruchtahnung, und der Barock nur die unangefochtene Kraft siegreichen Gottesglaubens. Beides steht (vielleicht) als fernes Ziel in Kokoschkas Sehnen, aber keinesfalls am Ursprung seiner Schöpferkraft. Denn der Ausgang seiner Kunst ist nicht wienerisch: Bejahung ohne Dämonie und Dekadenz, restloses Gutheißen der Wirklichkeit um uns her, absichtliches Wegwenden des Hirnes von allen drohenden Problemen.

Der Anbeginn seiner Kunst erwächst großenteils aus dem europäischen Dekadenzbewußtsein heraus. Da präsentieren sich Trancespieler und Maler und sogenannte Herzoginnen mit merkwürdigen Gebärden und Blicken: Hände verkrampfen sich, spreiten sich auseinander wie Rosenblüten vor dem Abfall ihrer Blätter, – Augen schimmern wie poliert von allzuvielem Wissen um die Absurditäten dieser Welt, – Kinder schauen, als hätte Maeterlinck sie erdacht, da er in seinem „Schatz der Demütigen" das Kapitel über die schon in der Jugend dem Tode Geweihten schrieb. Von weitem kann man hierbei an das Lebensgefühl Beardsleys denken. Aber doch welche Span-

nung zwischen beiden: bei Kokoschka blickt aus dem Gesichte „Forels" (ein Jugendwerk) eine solche Größe der Geistigkeit, daß die Einseitigkeit jenes Engländers zum mindesten als unwahrscheinliches Ende seiner menschlichen Bahn erscheinen müßte; wie denn auch die so unkonventionellen Haltungen der Menschen auf eine Kraft schließen lassen, die über jene innerlichst bloß elegante Quintessenziierung des Raffinements hinausführen muß.

Vom überwiegend artistischen Raffinement zur lebensvollen Monumentalität führt die menschlich-künstlerische Entfaltung Kokoschkas. Die Gestalten werden breit und stark. Schlank und zerbrechlich wuchsen ehedem die Menschen empor: ephebenhaft noch mutet das Selbstporträt um 1913 an, – wuchtiger hebt sich diese Gestalt im Selbstbildnis von 1917 in die Höhe. Der Blick hat jetzt noch etwas vom Wissen um Übernatürliches, – aber während in den Jugendtagen in seinen Augen etwas Furchtsam-Geheimnisreiches glomm, entzündet sich nun die Seele im Anschauen der ganzen Welt, – der Welt als einer durchseelten Ganzheit: in ihr verweben sich die vielen Einzelfäden des wirklichen Geschehens zu einer Einheit des Göttlichen, das aus dem metaphysischen Mittelpunkte der Welt restlos sich hingegeben hat an das weltliche Geschehen um uns her.

Von den „Träumenden Knaben" (1907) bis zur „Bachkantate" (1914) durchläuft Kokoschkas Sinn einen großartigen Entwicklungsweg. Zu Anfang: träumerische vielfältig-gemischte Gestaltungen in kunstgewerblerischem Geschmack, – sieben Jahre später: Vision der Welt (ausgehend von der Einzelgestalt des Menschen) in heroischer Monumentalität. In beiden Epochen schließt sich Umriß an Umriß; aber: zuerst ist's primitivisierende Einflächigkeit, in welcher wie auf der Oberfläche eines Sees die Figuren schwimmen wie Wellengekräusel, – später vertieft sich das Bild ins Weite, Räumliche, – kosmischer Rhythmus durchbraust Landschaft und Mensch. Und ähnlich vollzieht sich die Wendung im Porträt. Zuerst sprühte aus der Einzelfigur ihre Wesenheit wie St.-Elms-Feuerwerk in die Fläche, später aber verwächst die Figur mit dem ganzen räumlichen Leben der Welt, flammt sie leuchtender Scheit im himmlisch-kosmischen Kohlenbecken.

Denn Kokoschka wird immer mehr zum größten Maler des Welt-Lebens. Nicht so wie Nolde, der stärker an der Gegebenheit haftet, – nicht wie Pechstein, dem das Visionäre fehlt. Sondern er vereint beides: Wirklichkeitsgefühl mit dichterischer Vision. Landschaften breiten sich groß und riesig aus, aber in ihrer Struktur liegt ein Beben und Wollen, das erschreckt und erfreut, – „Windsbraut" fliegt in jagender Rhythmik hindurch; die Welt-Landschaftlichkeiten gewinnen immer mehr Gewicht in Kokoschkas Werken. Freilich war auch im Anfang die Figur nicht immer einzeln, sie strahlte hinaus ins Weite.



O. Kokoschka — Stockholm (1917)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)

Aber diese Ausstrahlungen waren doch rein menschliche Subjektivität, Entäußerungen der Einzelseele, die im unruhigen Weben ihrer Geistigkeit ein selbstisches Dasein führte. Anders in späterer Zeit: jetzt ist es die Natur um den Menschen herum, in die sich der Mensch irgendwie einfügt. Gewiß bleibt sie auch so noch ein Wert zweiten Grades, – der Mensch überwiegt an innerer und äußerer Bedeutsamkeit. Aber die Linie der Entwicklung ist nun doch charakteristisch genug damit angedeutet: sie führt vom Menschen zur Welt. Und wundervolle Bilder sagen eine Kunstentfaltung voraus, in welcher alles und jedes teil hat am Gesang der Sonnen und Planeten.
Diese Entwicklung trennt Kokoschka scharf vom landläufigen Expressionismus. Denn sonst führt doch die Nolde, Schmidt-Rottluff usw. ihre Laufbahn von der Natur zum Menschen und zur reinen Seele, – zum mindesten ist dies ein Durchgangsstadium ihrer Kunst. Dem Wiener Maler war der andere Weg beschieden: vom reinen Seelentum zu immer größerem Reichtum der kosmischen Beziehlichkeiten und Wirklichkeiten seiner Allvision.
Wie mag der Übergang sich vollzogen haben? Sollte wirklich die Bajonettspitze, die seinen Körper zerriß, auch seinem Herzen so nahe gekommen sein? Ich bezweifle diese plumpe Erklärung. Sie will sensationell eine Metamorphose erläutern, deren Vorgang auch in tiefsten Friedenszeiten sich kaum andersartig vollzogen hätte. Denn die Abwendung vom Romantisch-Subjektivistischen ist ein so regelrechtes Ergebnis der Krise, die mit dem 30. Lebensjahre etwa den Sinn aller Geistig-Regsamen durchkreuzt, daß jede Problematisierung eigentlicher Art unnötig ist, da ja Probleme nur dort entstehen, wo eine gewohnte Vorgangsreihe irgendeine beträchtliche Abweichung zeigt. Nun aber ist jener Vorgang, um den es sich handelt, ein allgemeinüblicher: von der Versenkung ins eigene Innere wendet der Mensch sich der Außenwelt zu und sucht „sein Werk" zu schaffen. Alles hängt nun von der Kraft seiner Persönlichkeit ab; denn mag sie auch noch so gewalttätig sein, — irgendein Kompromiß ist dem „Werk" immanent. Die Dramatik des feindlichen Bajonettes brauchen wir nicht zu bemühen, – die elende Kriegsmaschinerie hätte der Weltgeist nicht in Bewegung setzen brauchen, so er Kokoschkas Sinn verwandeln wollte. Er hat dazu (die indische Legende beweist es immer wieder) einfachere Mittel zur Hand: vornehmlich das Weib. Denn wohl ist es richtig, daß nur Männchen (und speziell das geistreichste Männchen: der Literat) die Quelle ihrer angeregten Geistigkeit im Sexuellen finden, während der Mann (und besonders der geistvollste Mann: der Künstler) von der Weltwirklichkeit her befruchtet wird, – aber es bildet doch auch für diesen das Weib das Sprungbrett für den Aufschwung aus der Einzelhaft in Kosmisches hinaus und hinauf. Bedeutsamer als alle kriegerischen Erlebnisse wird für Kokoschka das erwachte Gefühl für die Frau gewesen sein, das sich deutlich im

„Gefesselten Kolumbus" bezeugt. Wohl ist auch hier noch der artistisch-literatenhafte Rest nicht völlig abgeschüttelt: der Mann erliegt der Weiblichkeit; aber für reichbewegte Künstlernaturen dient das Werk oft zur Vernichtung dessen, was im Kunstwerk vernichterisch erscheint ....

Keineswegs soll ohne weiteres damit die spätere Entwicklung als das wahrhaft Gültige in Kokoschkas Sein verkündet und gepriesen sein! Wohl lebt in den weiteren graphischen Zyklen zu Bach und in der „Passion" eine Gewalt des Lebens und der Monumentalität, die tief ergreift, — aber: vergleicht man diese Blätter mit frühen Dingen, so wird man doch sehr, sehr zweifelsvoll, ob diese zeitgenössische Umwälzung der Menschlichkeit wirklich künstlerisch so förderlich, (künstlerisch!) bewunderungswürdig sei. Denn solche Lithographien, wie die der „Mutter" (1917) oder des „Vaters" (1917), ja selbst die der „Coronna" (1918) und „Emmy Heim" (1916), sind doch peinlich plump gegenüber Federzeichnungen, die um 1910 entstanden, wie die Beigaben zu Ehrensteins „Tubutsch" oder die Bildnis-Zeichnungen „P. Scheerbarts" und „H. Waldens". Mit Recht scheint mir Th. Däubler aus dem frühen Kokoschka dessen Wertvollstes entnommen zu haben. — Aber kann man dieses negative Urteil aufrechterhalten, wenn man so prächtige Gemälde wie die „Jagd" (1918) sah? Schwerlich! Man hofft: aus dem Einstrom der ganzen Welt wird dieser Mensch Werke erschaffen, die allem neuen Erlebnisreichtum den persönlichsten Stempel aufdrücken sollen.



E. Nolde

Kind und großer Vogel (1912)

Emil Nolde

Man mag wohl ein zutreffendes Bild gebrauchen, wenn man Schmidt-Rottluffs Kunst als die Achse des deutschen Kunstlebens und Noldes Art als seinen Äquator bezeichnet. So stehen sie symbolisiert in ihrem Unterschiede gegeneinander: als äußerste Härte, Geradlinigkeit, kernhafte Zusammenpressung, — und als äußerste Weite, barocke Schwunghaftigkeit, sprühende Lebendigkeit.
Denn Nolde ist der größte Vertreter des dynamischen Expressionismus. Er ist der Große, dessen Kunst immer mehr Leben hinaus in die Welt drängt und stößt und wirft, auf und ab wallend, hin und her wallend oft in so engen Kanälen der Formung, wie bei Schmidt-Rottluff, dann aber wiederum mit ungeheurer Wucht ausbrechend und überschäumend, zu reich bewegt, um der Abstraktheit anheimfallen zu können, — zu groß, um in die Enge bloßer Linienkunst sich einzufügen. Auch er hatte eine Entwicklung, die vom Impressionismus ausging und zum Expressionistischen sich hinwandte. Aber er erfüllt es mit einer Gewalt des Lebens, die in deutscher zeitgenössischer Kunst unvergleichbar dasteht. Seine Farben sind die intensivsten, die man sich vorstellen kann: seine Violett- und Orangefarben sind unvergeßlich — so im Mildesten und im Heißesten! Und dabei sind seine Bilder auch wirklich gut gemalt: man isoliere die einzelnen Einheiten des Pinselstrichs, dann findet man überall noch einen Genuß bei ihrer isolierten Betrachtung, weil jedes einzelne schön und zugleich differenziert ist. Eine Kunstrichtung hat mit Nolde ihren Einzug in Deutschland gehalten, die man ganz gut als „Barock" bezeichnen kann, — nicht als Tadel, sondern im Sinne äußersten Lobes: voll Macht der Gestikulation und voll innerlich-bedeutsamer Farbwerte.
Solch seelischer Überschwang preßt das Körperliche nicht zum engsten Fontänenspitzrohr zusammen, aus dem der breite Wasserfächer in die Winde und Sonnenlichter aufsprüht. Nein!: Noldes Kunst lehrt uns die Macht des Natürlichen empfinden als die Voraussetzung der geistigen Größe: Atme tief, so können deine Gedanklichkeiten sich vertiefen! Sauge Natur reich in dich ein, so kann dein himmlisches Jerusalem groß und mächtig werden! Geistigkeit sei nicht bloß Sublimiertheit, — sie sei vielmehr Transsubstantiation ins Göttliche hinein, das der Natur nicht fremd, gar feindlich ist.
So beginnt Nolde mit der Durchforschung der Naturwirklichkeit. Van Gogh ist sein Wegweiser. Aber die Eigenart des Holländers ist ihm nicht innerlich fremd, etwa (wie

den „Brücke"-Genossen) bloß äußerlich verwandt. Dessen Lehre ist ihm keine abwendbare Zufälligkeit. Der Deutsche ist diesmal dem Lehrer wesensgleich. Freilich: das Sonnenhafte van Goghs? Bei diesem ist mittelmeerhafte, selbstverständliche Glut um ihn herum, die er eben so vorfindet und in seine Bilder so hereinziehen will, — ach! daß sein Gehirn dabei verbrannte!! Bei Nolde aber ist's mehr eine innerliche Sonne, vielleicht eine Erinnerung aus nordischen Wikingerzeiten. Der Glutstrom ist nicht ganz so objektiv, wie bei dem Amsterdamer, — man sinnt sogleich: welch phantastische Bestrahlung! und doch eine Wirklichkeit der Strahlenbegabung!! Und es ist kein künstlicher, artistischer Rausch. Denn dieses Strahlen bleibt, durchdringt auch innerlich die Dinge des graueren Meeres, der Atmosphäre, die sich über die See breitet, — ist groß und gewaltig, wie der Blick des Weltgeistes. Es glüht auf in bescheideneren Blumen und Blüten, Puppen und Spielzeugen. Es wird ruhig und zart in Idyllen von Mutter und Kind. Es wird drohend und angreifend in kriegerischen und abenteuerlichen Gemälden. Dies sonnenfarbhafte Ungestüm wallt auf und ab, aber es konzentriert sich dann wieder in religiösen Bildern: Augen leuchten auf wie ein Doppelgestirn der Fixsterne, Hände greifen ineinander wie zwillinghafte Feuer-Protuberanzen. Man fühlt: jene Sonne der Frühzeit war von je vergeistigten Ursprungs, — wie könnte sie sonst von Meer und Blumenfeld in Blicke und Hände und Haare so gewaltlos sich steigernd übergehen?! Das Wunder seelisch-farbiger Verzauberung der Wirklichkeit ins Göttlich-Irdische empor wird hier übermächtig offenbar. Diese sonnennebelhafte Welt berührte sich im äußersten Umkreis mit der Seele Toulouse-Lautrecs, um doch sogleich sich zurückzuziehen: der Griff ins Negative der Wirklichkeit fuhr meilenweit am Eigentlichen vorbei und zog nur (Quelle abwehrenden Erstaunens) die Gebilde des Verneinenden und Verneinten aus ihrer Flatterhaftigkeit in eine monumentalisierende Form herein, die den festen Selbstbestimmtheiten des Positiven vorbehalten bleiben müßte.

Nur einmal durchzuckte das gewaltige Gewoge der Blitz des Negativen in fortwirkender Kraft. Eine Mappe von Radierungen (1908)! „Lebensfreude": im unteren Vordergrunde tanzen grotesk zwei zerrissene Gestalten, — von oben her betrachtet eine Reihe grinsender Zuschauer dies absurde Gebaren; „Das junge Leben": gräßliche alte Weiber betätscheln widerlich ein Wickelkind; usw. Woher diese sonderbaren Dinge der Skepsis und Ironie inmitten eines so unbekümmert selbstgewissen Daseins? Woher das wilde Auf und Ab des strömenden, stürzenden, sich überschlagenden Lichtes in helldunklen Kontrastierungen? Und dann die ebenso fragwürdige Stilisierung: sehr impressionistische Art im allgemeinen, während doch harte Striche dazwischen die Figuren scharf umgrenzen!?

Derselben Zeit entstammt der „Pfarrer". In weißem Hintergrunde steht die erschreckende Gestalt (in schwarzblauem Talar) mit gelbgrünem Gesicht, aus welchem blaue Augen (das eine weit geöffnet, das andere schmaler zusammengepreßt) strahlen und stechen, — hellblauer Begleitschatten schwebt als Astralleib neben ihr.
Wurde damals die Welt des „Nein" erfühlt und erkannt? Wir dürfen es wohl glauben. Seit jener Zeit hat das Figurale seine Domäne im Noldeschen Werke außerordentlich erweitert. Die religiösen Bilder beginnen! Aus der Erkenntnis der Negationen des Lebens raffte Noldes Lebenskraft sich auf und wendete sich mit verstärkter Kraft dem Positiven der Wirklichkeit zu [1]).
Nun verwandeln sich die Dinge von innen nach außen. Sie verlieren ihre Materialität ins Durchgeistigte der Farben hinein. Die Farbe wird zu selbständigem Element, nur noch von seelischen Instinkten dirigiert. Gelb durchfährt der Schmerz der ägyptischen Maria das Bild. Dunkelrot-violett legt sich die Liebe der „Mutter" um ihr Kind: ganz einig, ohne Strichstruktur und großflächig. — Von seelischer Bedeutsamkeit wird nun auch die Zeichnung stärker als früher beeinflußt: große Köpfe deuten das Übergewicht des Geistigen an. Gebärden dramatisieren das Eindeutige des seelischen Vorgangs ohne viel Rücksichtnahme auf organische Struktur des körperlichen Zusammenhanges. — Doch verläßt Nolde hellseherisch die Organik nie vollkommen. Das Bild des Realen bleibt im Hintergrunde lebendig, — so wie ein astralleibhafter Schatten neben der Körperlichkeit schwebt, so hängt hier das Körperliche an dem Geistigen. Das Ideale übt eine immer stärkere Gewalt aus! War früher von einer Vergeistigung der Natur die Rede, so muß man jetzt von einer Naturalisierung der Seelenwerte sprechen. Doch wird die Spannung zwischen Natur und Geist niemals so stark, daß die Kette ihrer Verbindung zu zerreißen droht, — wenn ihre Anspannung freilich auch manchmal so kraß ist, daß Nolde auf ihr wie ein Geigenspieler instrumentieren kann! Die Natur wird meist doch nicht zu einem Pünktchen, während der Geist ins Absolute entfliegt. Denn die Bilder von Eingeborenen Neu-Guineas zum Beispiel sind voll starker Realistik, und sie wurden vom Reichskolonialamt nicht ihres Kunstwertes halber erworben, sondern weil sie weit besser als irgendwelche Studien anderer Forschungsreisenden die wirklichen Typen jener Eingeborenen darstellen. Unverlierbar scheint Nolde die Fühlung mit der Natur!
Noldes früheste Gemälde sind „bei sorgfältiger Malerei dunkel und trübe". Der „Landungssteg" (1902; Smlg. Fehr) hat in seinem Dunkelgrau des Himmels und der Wolken, der Weißlichkeit der Küste und dem Graugrün des Meeres nichts vom Späteren; es ist gute Verkaufsware! — In einigen Jahren tritt dann der Einfluß van Goghs auf. Die „Schnitter" (1904; Smlg. Fehr) stellen fünf Gestalten in heißen Sonnen-

brand und Wind hinein, lassen die Striche unregelmäßig ineinander übergehen, die Konturen daher verschwimmen, bedienen sich aber nicht der linearen Art van Goghs, sondern überlassen sich Impulsen unbestimmterer, chaotischerer, malerischerer Art. Das weiße Hemd und die blaue Hose des ersten Schnitters betont den Vordergrund, links von ihm wogt es in grün-rot-blauem Getriebe, und rechts echot es hell in Weiß-Gelb-Blau; der Himmel strömt blau-weiß-rötlich-gelblich von links nach rechts und zugleich in die Höhe. Prächtig wogen die Farben ineinander: der Taktstock eines großen Temperamentes und eines großen Malers wird offenkundig! — Andere Bilder der gleichen Zeit sind ruhiger. „Fischer" sitzen vor bräunlich-grünlichem Hintergrunde, nur in der Tasse des einen ist schon die Vorahnung des „Abendmahl"-Kelches angedeutet.

Aus diesem Anfang heraus entwickeln sich die späteren, groß-größeren Dinge. Bei Nolde ist Entwicklung zugleich Entfaltung: Auseinanderbreitung aller Fähigkeiten. Nicht das unbeirrte Hinwollen zu einem bestimmten Ziel, das im Glutofen innerlicher Mystik-Ekstatik wächst, bis es schließlich als ein Flammenzeichen der Göttlichkeit mitten zur erschrockenen Welt durchbricht. Sondern Neuschaffung durch unmittelbare Übersteigerung, Überhöhung der Wirklichkeiten! Blumengärten und Blumenbilder, Seestücke und religiöse Gemälde breiten die Welt des Äußeren und Inneren vertieft und vergrößert und verschönt aus in einem oft sonderbaren Gemisch von Weichheit und Robustheit.

Wundervolle Blumengärten besitzt die Sammlung Fehr. So: einen Garten, in welchem eine Frau (neben einem Hintergrundhause) zwischen gelben Blumen steht: hellgelb-bläulich leuchtend in dem ruhig lastenden Sonnenschein, der in der immer heller, immer leuchtenderen Farbe der Blüten widerscheint, die in ganz Hellgelb-Rosa der Wand hinaufspielt. — Oder die „Stickende Dame am Tisch". Erstaunlichste Vielfältigkeit der schönen Farben: der weißlich-grünen Kleidung, des grünen Busches dahinter, des gelb-rot-orangenen Tisches, des rot-blau-grün-roten Bodens und des ganz hell und seidig leuchtenden Hintergrundes von Tür und Fenster, — wird doch wundervoll zusammengehalten, — nicht durch die mechanische Vermittlung eines Gesamttones, sondern durch die zauberhafte Ineinanderfügung all jener Farbigkeit. Und man prüfe die Einzelheiten, — verfolge, wie die gelbe Tischplatte mit einem einzigen, unkorrigierten, nicht schwankenden Strich gemalt ist!

Liebe zu den Dingen dieser Welt lebt in Noldes eigentlichen Blumenbildern. Vielleicht wird sie manchmal sogar etwas sentimental-schwärmerisch. Doch wie ungern möchte man sie missen, — etwa die „Stiefmütterchen" (Smlg. Fehr), die bräunliche Rötlichkeit, samtene Schwärze und Blau zart und schön vereinigen!

Prächtige Bilder sind aus der Beschäftigung mit exotischen Dingen entsprungen. Und manche seiner Spielzeuge scheinen ein weit stärkeres Leben zu führen, als die Menschen auf den Bildern sonstiger zeitgenössischer traditioneller Art. Tuschzeichnungen nach Bühnenbildern der Reinhardtszenerien (im Dunkel vor der Bühne hingesetzt) lassen an geheime Sichtkraft der Noldeschen Seele glauben; so hellseherisch sind im Dunkel die richtigen Farben und ihre Werte herausgefunden und mit Überlegung verwandt.

Mit seinen religiösen Bildern hat Nolde die Reihe deutscher Klassiker der Malerei erreicht. Seine bedeutendsten Stücke sind vorläufig noch im Privatbesitz in Wiesbaden und Heidelberg. Doch hat die Gemäldegalerie von Halle a. S. das populärste Gemälde: das „Abendmahl". Christus im Kreise der Jünger am Tisch, in seinen gefalteten Händen den Kelch haltend. Sein Gesicht beherrscht die Mitte, eng an ihn schließen sich die Köpfe der Jünger an, meist ihm zugewandt, einige auch herausblickend in staunender Verwunderung, – nur ein Auge wendet sich ganz links von Jesus ab: Judas, des Verräters. Die lebhafteste Farbigkeit durchfließt einheitlich das Bild. Hellbläulich schimmert in der Mitte der Kelch vor dem hellen Rosa des Gewandes, weicher klingt es weiter in den Gesichtern: gelblich-grünlich, reiner grünlich, – härter gibt sich das helle Grün-Blau der Tischdecke zwischen schwarzblauen großen Seitenflächen. Grün und Rot sind die beherrschenden Farben, die miteinander sich vermischen zum Gesamteindruck: Widersprüchlichkeiten schwärmerisch vermischt, ineinander verdampfend und verschwistert. In diese Gegensätzlichkeiten hinein sind die perlmutternen Farbigkeiten weich gelegt: wie Violintöne in Orgelklänge. – Man denkt unwillkürlich an Leonardos berühmteres Fresko und fühlt in Noldes Mahl das eigentümlich Deutsche von innerer und äußerer Rauheit. Wie plumpe Gesichter und schwerfällige Gestalten, – doch innerer Ergriffenheit voll! Bei Leonardo: ein äußerer Anstoß regiert die Haltungen und Gesten; bei Nolde: man kann es fühlen, wie Geistigkeit aus der Mitte unwillkürlich nach allen Ecken und Winkeln hin schwärmt, wieder zurückkehrt, um im innersten Mittelpunkte glühend und heiß zu werden.

Nicht unähnlich in der Komposition der gedrängten Apostelschar ist die „Ausgießung des Heiligen Geistes" (Smlg. Fehr), – nur viel schöner und großartiger. Farbiger wirkt dies Pfingsten als das Abendmahl. Dramatischer sind die gelben und hellvioletten und gelbgrünen und dunkelblauen Farbakzente verteilt. Wunderschöne Einzelheiten des Bildes erinnern sich immer wieder: die unendlich innige Handverbindung der vordersten Zwei, – die violetten und ziegelroten Flammen auf den Köpfen. Tiefer noch als im Abendmahl sind die Gesichter erregt, man soll spüren: hier ist nicht bloß eine Aktivität der Mitte, von der alles (wenn auch inniglich) ausgeht, – hier beseelt ein großer

Trieb alles und jedes: Haar und Mund und Hände und Augen!: es schaut Petrus so außerordentlich groß aus dem Bilde heraus, daß seine hellgrünen Augen sich unvergeßlich dem einprägen, der ihren Blick ertrug, — Augen auch der anderen öffnen sich weit: erstaunt, selig gehoben, verzückt starrend, entzückungsvoll hingegeben, beseeligt ruhig, — die ganze Skala religiöser Gefühlsverzückungen klingt hier auf und ab.
Die Analyse all seiner religiösen Bilder ist voll Verzauberung und Anziehungskraft. Mit Größe und Innigkeit sind sie bis zum Rande gefüllt, dazu von einer gewissen, unverkennbaren volkhaften Rauheit, die doch vom Strahle der Ewigkeit ebenso durchleuchtet wird, wie Dürers Gestalten. Seine klassischen Leistungen sind sie bis heute geblieben. Das Geheimnis der Gottgeburt – so lehren sie uns — liegt nicht in der Zurückgezogenheit, sondern im Einstrom stärksten Lebens in diese Welt: wir sollen wachsen! Aufwachen ist das erste, – diese Welt betrachten, dann innerlichst Anschluß suchen an das Göttliche, der Welt Innewohnende, und dessen Wahrheit in diese Unsrigkeit herüberlenken. Gewiß: manch einer erwacht und erlebt tiefer die Welt und umfassender: er nimmt das Schmerzliche der Wolken wahr, sein geschärfter Blick reagiert eifriger auf alle Geschehnisse um ihn her, – doch bleibt ihm die Welt im ganzen, wie sie war. Aber wenn der Suchende Anschluß findet an das Göttliche, — siehe: dann wandeln sich alle Dinge um ihn her, glühend und immer glühender, Erdbeben läßt wanken, verdeckter Glutstrom bricht feurig auf, Blutstürme überbrausen die Welt, und alle, alle Dinge werden selig zu Schlundöffnungen himmlischer Vulkane!

---

[1]) Mit dem abstrakten Expressionismus fand Nolde nur geringe innerliche Fühlung, wenn er auch der „Brücke" zeitweilig angehörte. Zu objektivistisch ist seine Lebenskraft immer gewesen, als daß sie in Einsamkeit und Versunkenheit sich hätte wohl fühlen können. Nur ein wesentliches Gemälde ist mir bekannt, das jenen Einfluß verraten könnte: ein „Kopf" (1912/13; in der Sammlung Fehr) mit schwarzem Haar, hellockerbräunlichem Gesicht, hellgestreiftem Hemd; sicherlich aus der erlebenden Erinnerung an Picassos elegantere und farbschönere „Maske" gemalt.



E. Nolde — Grablegung (1915)

Der konkrete Expressionismus

Es war schon früher die Rede vom Prinzip des konkreten Expressionismus. Prinzip? Oder sollte es nicht vielmehr der Sinn dieser Art der Ausdruckskunst sein, daß sie sich eigentlich von jedem Grundsatz fernhält? Grundsatz, – das heißt doch irgendeine Wertung mitten durch die Vielfältigkeit der Weltwirklichkeit hindurchlegen, sie in zwei Lager spalten und entscheiden: dies hier sind die schwarzen, und jenes sind die weißen Schafe, denn so und so (aber nicht anders!) soll man handeln! Die Reinheit des Stilwillens als einer überpersönlichen Ausdrücklichkeit und Nachdrucksform liegt darin gefordert. Solche Anstrengung aber mutet der konkrete Expressionismus seinen Gläubigen nicht zu. Matisse wendete sich gegen jedes hartnäckige Streben nach neuer Wahrheit und wünschte ein Kunstwerk voll Ausruhe und Behaglichkeit, – und wirklich: seine Werke stehen in keinem dogmatischen Bann, sondern höchstens unter dem Einfluß bald guter, bald schlechterer Stunden. Wozu auch die Wirklichkeit auf Kandare reiten? Die Kunst ist kein Exerzierplatz. Mit weicher, sanfter Hand sollen die Dinge dieser Welt hinübergerettet werden in das Reich der Grazie und süßen Melodien, – zarte Pinselstriche tun hierzu das Beste. Nur kein Übermaß, – sonst vergewaltigen die Kunstwerke noch am Ende ihren Magier. Die Wirbelwasser dieser Welt tollen in so krausem Gequirrle durcheinander, daß man schon alle Mühe hat, die schöne Schale des Kunstwerks mit diesem seltsamen, widerspenstigen Naß zu füllen, man halte sie nur ruhig in festen Händen, bebe nicht, – dann senkt sich allgemach der Staub der Weltluft, lagert sich auf dem Boden, und durchsichtig-klar spiegelt das reine Wasser nun die azurne Schönheit des Himmels, mit kleinen und großen Wolken zärtlich befleckt, auf denen die Strahlen der Sonne ruhen. – Man kann es wohl verstehen, daß der Zauber solcher Werke auf die faszinierend wirken mußte, so aus rauherer Luft und ohne jahrhundertlange gleichmäßige Kultur als Mutterboden in den Kreis der Neupariser Kunst eintraten. Die zahlreichen Namen von Ahlers-Hestermann, Kars, Purrmann, Levy, Nauen, Pascin, Moll, Macke u. a., dann in weiterem Kreise die der Pechstein, Melzer, Kirchner usw. bezeugen die Wirkung der Pariser Formulierungen. Zwei Namen sind für sie maßgebend: Cézanne und Matisse. Vor allem die lebendig pädagogische Gabe des zweiten tat es ihnen an. Von eigentlicher

französischer Abhängigkeit ist nur bei der ersten Gruppe viel zu spüren, – am ehesten machten sich Macke und Nauen von ihr frei.
Von Moll will ich späterhin reden. Von August Macke kann in diesem Zusammenhange nur im Vorübergehen die Rede sein. Denn er fiel früh im 27. Lebensjahre, als Opfer des elendesten Krieges. Doch scheint es kaum glaublich, daß ihm noch Großes zu leisten beschieden gewesen wäre. Dies hatte er zu jener Zeit, da er noch eng im Bunde mit Franz Marc stand, gegeben. Später wurde er (seinem Wesen gemäß) zart, schönheitlich und manchmal ein wenig süß. Anmut und Liebenswürdigkeit und rokokohafte Grazie träumte in seinen eigentlichen Gemälden. Doch blieb sie immer etwas sozusagen jünglinghaft Schwärmerisches, – so wie helle Farbwolken, die den Aufgang der Sonne verkündigen. Allzu große Zartheit liegt oft in seinen Bildern: wehenden Bäumen, stickenden Frauen, jungen Mädchen, – Bilder, die man doch gern haben, fast lieben muß. Verträumte Schmeichelmelodien klingen weichherzig durch ihren Reiz hin.
Heckel und Kirchner mögen zum abstrakten Expressionismus überleiten, – oder auch von ihm zur konkreten Art. Denn beide nehmen ihren Ausgang von jenem, um doch in ihrer weiteren Entwicklung zur weicheren Form überzugehen oder abwechselnd bald dem einen, bald dem anderen der Expressionismen sich hinzugeben.



M. Melzer Grüne Madonna (1912)

Moriz Melzer

Melzer hat sich einmal kurz über sein „Kunstprogramm" geäußert: „Was ich anstrebe – eine reine Kunst – das komponierte Bild – frei von äußerlicher Modepolitik initiativ geschöpft aus eigenstem Erleben zeitgenössischer Kultur[1])."
Diesen Vorsatz hat er streng befolgt: einsam lebte er in abgelegenem Dörfchen, einsam in einer bestimmten Richtung seiner Entfaltung, die ihn unterscheidet in der sonst üblichen Abschwenkung der zeitgenössischen Künstler vom Impressionismus zum Expressionismus.

Die Linoleumschnitte seiner Ausstellungen zeigen diese Entwicklung von 1908 bis 1918. Seine allerersten Werke fehlen gewöhnlich: es sind einfarbige Blätter, deren Innenzeichnung durch tiefere Tönung der Striche erreicht wird. – Die spätere Epoche zwischen 1908 und 1910 ist von großem Reiz! Farbe legt sich leicht an Farbe: ganz hell und freudig. Man denkt lächelnd an Wolken bunten Blütenstaubs von hellen, sehr hellen Tulpen, in deren vorhanggleichen Schimmer die Fläche von Gestalten, Dingen vom Klang der Zimbeln, Violinen eingezeichnet ist. Die Farben dieser frühen Blätter füllen die ganze Fläche der Menschen und Dinge von innen bis zum Rande hin gleichtonig aus, – nur die Schatten sind durch Dunkelheit angegeben, die ungreifbar wirkt: so bewegen sich gelbe, grüne, violette Akte in graziösester Leichtigkeit auf einer rosenroten Fläche als ihrem Hintergrund.

Man wittert unwillkürlich kunstgewerblichen Einschlag und erinnert sich, daß er bis zum 27. Lebensjahre Porzellan bemalte, dann nach Weimar in die Schulung Ludwig von Hofmanns kam, erst spät (1909) nach Berlin, dann nach Paris übersiedelte, dort 1912 ausstellte, schließlich 1913 nach der Verleihung des Villa-Romana-Preises vom Deutschen Künstlerbund zeitweilig in Florenz sein konnte. Seine Frühzeit ist also dreifach vom Kunstgewerbe her beeinflußt; durch seine Abstammung schon als Österreicher, den immer sein Lebensgefühl aufs Dekorative hinweist, – dann durch die Gewinnung des Unterhaltes mit jener kunstgewerblichen Malerei und endlich durch den Einfluß Hofmanns, dessen Arbeiten ein überwiegendes Interesse an schöngebogenen Linien beweisen. Wenn Melzer in diesen Anfängen nicht steckenblieb, so dankt er dies anscheinend der herben Luft Berlins, der zu Experimenten immer neu aufregenden Art

des Pariser Lebens und schließlich der stark und stärker alles Künstlertum beherrschenden Entwicklung der zeitgenössischen Kultur zum Expressionismus hin.
Die Weiterbildung von Melzers Begabung ist sichtbar nach mehreren Richtungen hin: als Bereicherung und Verstärkung der Farben und Linien, – als Dunkler- und Schwererwerden der Farben und als Hineinwachsen der Dinge aus der bloßen Flächenhaftigkeit in die Greifbarkeit des Raumes. Früher also glichen seine Bilder bunten Schleiertüchern, jetzt sieht und empfindet man die plastische Ausdehnung. Die massigeren Körper wölben sich wirklich von vorn nach hinten: ausgesparte Flächen weisen auf belichtete Stellen hin in immer deutlicher werdender Modellierung. Zugleich mit diesem so wachsenden Naturalismus werden die Farben weniger hellburchsonnt als ehedem. Stärkere Akkorde fühlt man im Zusammenklang von Braun und dunklem Violett, von Grün und Dunkelblau, von Rot und kräftigem Orange, – wie gewaltiges Orgelspiel dröhnt manchmal ihre Farbigkeit! Farben wie Linien gewinnen blutvollere Stärke, – wie Antäus den mütterlichen Boden berührend. Sie verharren nicht mehr im Ebenmaß der Schmuckform, sondern bewegen sich in lebhaftem Erregtsein auf und nieder, von vorn nach rückwärts. – Der geistige Expressionismus deutscher Artung, die ekstatisch gen Himmel stürmt, übernimmt in manchen, stark wirkenden Blättern die Regie: schon die Vorwürfe, wie „Himmelfahrt", „Anbetung der Madonna" usw., kennzeichnen diese neue Richtung. Schöne religiöse Bilder hat er geschaffen, deren barocker Schwung oft wundervoll ist. Und doch ist es nur die Bewegung der Linien, die ebenso wie auf seinen Kriegsbildern sich dem neuen Prinzipe sinngemäß anpaßt. Die Farben behalten eine Angeglichenheit und Freundlichkeit, der die Ekstase fremd ist. Und gerade die Schnitte mit heller, bunter Farbigkeit profanen Inhaltes, wie „Lerchenschlag" usw., – gerade diese Blätter sind die gelungensten.
So wirkt auch in den letzten Schöpfungen Melzers doch noch seine ursprüngliche Veranlagung sich unverkennbar aus: der Kunstwille zur ruhevollen Schönheit, – als Hintergrund seiner Entwicklung vom dekorativen Kunstgewerblertum zum monumentalen, expressiven Naturalismus.

---

[1]) „Kunst und Künstler" XII, 311.



O. Moll

Balkon (1917)

Oskar Moll

Wenn ich ein Glasbläser wäre, würde ich zierlich-feine Dinge machen. Manchmal kleine Tiere: Rebhühner mit ausgebreiteten Flügeln, kleine Hirsche mit hohem Geweih. Manchmal aber – in guten Stunden – Blumen. Freilich keine inländischen – wiewohl ich auch Nelken und Sonnenblumen gern habe –, sondern eher noch exotische Pflanzlichkeiten mit merkwürdigen, kurztägigen Blüten –, solche, wie Moll sie oft in seinen Stilleben hat. Gläsern blühten dann rote und blaue Blumenkelche hervor. Und zwischen ihrem weiten Geranke müßten irgendwelche Verbindungen aus ganz hartem, aber ganz, ganz durchsichtigem Glas eingefügt sein, – so genau und unsichtbar, wie die Rechnung der Mollschen Gemälde ist. Ob die fremden Blumen aber nicht doch schöner wären als ihr gläsernes Abbild? Einmal sah ich ein Mollsches Stilleben und gleich darauf den Aufbau, den er abgemalt. Merkwürdig, dachte ich, wie viel schöner das Grün dieser Pflanze voll Wirklichkeit gegenüber dem Mollschen Werke ist! Als ich aber wieder das Gemälde sah, glitt ich in frühere Vorliebe zurück: im Bilde fügte dies andere Grün, gerade dieses sich ein in die anderen Farben. Harmonie waltete. Ein wenig vorsichtig, vielleicht manchmal ein bißchen zaghaft bestimmt; aber es war doch Harmonie.

Aus seinen früheren Zeiten zeigen etwa das „Kornfeld" (1911 – 12) mit seiner Helligkeit und seinen mannigfachen Wagnissen, dann etwa der „Ebersberg" bei München (1913) mit seiner viel größeren Lockerheit sein großes Farbtalent. Nach einer Periode des Neo-Impressionismus (1913) konzentriert sich die Bildstruktur in einer „Grunewaldlandschaft" durch große Stämme und die Hinleitung des Blicks zur Mitte. Aber erst 1914/15 geben die „Riviera-Landschaften" den eigentlichen Auftakt seiner Kunst: helles Zinnoberrot leuchtet, von schwarzen Tupfen an mancher Stelle gehoben. Er strebt nun zur zusammenfassenden Fläche, ist viel lebendiger gleichwohl geworden: der Süden hat ihn befreit, nachdem ihm die Schulung durch Matisse den richtigen Wegweiser gab. Von da an hatte er sich gefunden. Ausblicke vom Balkon herab in helle Bäume – Stilleben – sommerliche und winterliche Landschaften werden zu farbigen Schönheiten umgebogen, in denen die Stimmung der Seligen lebt. Rokokoschnörkel fügen sich harmonisch in diese Kunst der gläsernen Dinge ein: leicht und tänzerisch. Figuren liegen ihm so gut wie gar nicht: das Expressionistische wird hier sozusagen

durch die Landschaft hindurch verstanden. Verstanden in besonders Matissehafter Art: als Umgrenzung der Flächen zu ihrer Beruhigung, als Harmonie der Farben und leichtes Sich-Wiegen in hintergründlicher Stimmung und Frohheit. Gewagte Lautfarbigkeit wird von ferne als schädlich erkannt und gemieden: das „Stilleben auf dem Balkon" („Freie Sezession" 1917) etwa war doch nicht bunt, trotz der Schwärze des Klubsessels, dem Violett von Tisch und Flasche und Gläsern, dem Grün der roten Blüten und dem Zinnoberrot der Tischdecke. Distinguierte Farben halten sich zusammen, — man rauft nicht im Salon! man blitzt höchstens mit dem geistigen Florett — nur keine Brutalität und keine naturhafte Schwere!
Einem Regenbogen gleich schwebt Molls Kunstwerk. Wie das kristallene Glas des Spiegels die Dinge zum Schein verwandelt, ohne sie zu vergewaltigen, so transsubstantiiert Moll die Dinge. Ihren dekorativen Esprit entzieht er ihrem farbigen Dasein und baut sie in schimmernden Harmonien wieder auf; — vergleichbar den Sonetten Theodor Däublers: als zart-gebrechliche Gebilde und doch voll logischer Strenge in Aufbau und Grundriß. Nicht ist's (wie bei Turner) ein blendender Strahl, der in krasser Grelle aufzuckt; der Strahl ist gebrochen zu perlmutterfarbenem Irisieren voll Mildigkeit und matterem Glanze, der nicht aus Linien, sondern aus Flächen aufschäumt. Alles wird Leuchten und Leben in Glück und Seligkeit, ohne Schwere und ausbrechende Gegensätzlichkeiten: Vasen und Stühle und Blumen, Wasser und Wiese, Schnee und Gesträuch. Zwischen der Natur und dem Ornament sucht sich hierbei ein schöner Ausgleich anzubahnen: die Räumlichkeit wird nicht verachtet, und doch gestalten sich die Dinge zu arabeskalen Unwirklichkeiten, aus der einfachsten Naturhaftigkeit aufsprühend in die erlesene Ornamentik des Rokoko; so fließt dieser Kunststrom schwankend auf und nieder in den kommunizierenden gläsernen Röhren subjektiver Vergeistigung und objektiver Wirklichkeit.

Otto Müller

Diesen Maler traf ein merkwürdiges Schicksal. Von früh an gefielen seine Bilder unter den Werken der „Brücke"-Künstler den Kritikern am meisten. Und doch hat sich ihnen ein dauernderer Ruf oder gar Ruhm nicht beigesellen wollen. Als Pechsteins Gemälde längst ein vielbegehrtes Handelsobjekt geworden waren und Heckels, Kirchners Dinge Liebhaber und aufmerksamste Betrachter gefunden hatten, blieb es ziemlich still um jenen. Erst die allerletzten Jahre wandten ihm größere Aufmerksamkeit zu. Das mag einmal daran liegen, daß sein Zusammenhang mit der „Brücke" zu paradox wirkte. Wer diesen Kreis aufsuchte, sehnte sich doch nach dramatischer Aktivität und Rauheit, — und fand nun eine merkwürdig zarte Natur, mit der er gar nichts anfangen konnte oder mochte; und sprach achselzuckend wohl vom „sanften Heinrich der Brücke". — Wer aber so eingestellt war, daß er Müllers Kunst gern gehabt hätte, fühlte sich durch dessen künstlerische Genossenschaft abgestoßen. — Und dann: Müller hat ein verhältnismäßig umfangkleines Werk; die lawinenhafte Fülle der anderen erdrückte ihn vollkommen.

Man denkt wohl: wie bedeutsam wäre dieses großen Künstlers Einfluß geworden, wenn er isoliert aufgetreten wäre? Nicht als ob er durch äußere Anerkennung hätte irgendwie beeinflußt werden können: dieser reine Mensch war so in seinen Traum eingesponnen, daß kein Ding der Außenwelt über ihn Macht gewann. Aber hätte das öffentliche, von genossentümlicher Nachbarschaft unbeeinflußte Lob nicht doch seinem Werke eine größere Wirksamkeit verleihen können? Vielleicht nicht. Denn auch jetzt, da ihm keiner widerspricht, blieb seine Erkenntnis auf einen engen Kreis beschränkt, den nicht Fanfaren, sondern schmeichelnde Schamaden locken.

Irgend etwas wie ein leises Lächeln schwebt über seinen besten Bildern. Wie eine Vorahnung der Gefilde der Seligen. Nicht so wie bei Moll: bei dem ist alles distinguiert, intellektuell durchgefühlt. Nicht so auch wie bei einigen Bildern Pechsteins: der ist naturhafter kräftig und populär. Müller ist so etwa ein deutscher Degas in seiner allgemeinsten innerlichen Haltung. Natürlich ohne die Pariser Eleganz, aber mit einem süßen, schmeichelnden Wohllaut seiner Farben. Und verträumt mit einem tiefen Sinn für die vergeistigtste Erotik. Zugleich wohl auch die schönste Quintessenz dessen, was wir „deutsches Naturgefühl" nennen. Nicht in der Goetheschen Art, sondern ein wenig

oberhalb der seelischen Empfindsamkeit des Weimaraners, – wie es nur durch Großstadtleben so geschärft werden kann. Dabei aber nur wenig verschmächtigt: irgendein seltsam violett-rotes Blut fließt auch in den Adern seiner schlanken, zierlichen Gestalten.
Glück und Seligkeit schweben um seine Menschen in freier Natur. Glück und Liebe bindet seine Paare aneinander: mit ganz zarten Fäden seines matten Rot und Braun und Grün. Vielleicht kann man sagen, daß er sich zu August Macke so verhält, wie Klimt zu Melzer. So erklärt sich am Ende das Nichtumfängliche seiner Kunst: wer die höchsten Spitzen seligen Erlebens erreichte, mag ungern tiefere Schichten der Wirklichkeit aufsuchen.
Übrigens ist es nicht unwahrscheinlich, daß Karl Hauptmann an seinen Neffen Otto Müller dachte, als er den (sehr mäßigen) Roman „Einhart der Lächler" schrieb. Ein wenig vom Vorbild ist wenigstens inhaltlich in diese Erzählung geflossen: das Unbekümmerte, Selbstgewisse, in eigene Träumereien schwärmerisch Verliebte; nur ist's schade, daß es dem Schriftsteller nicht gelang, auch seinen Worten und Sätzen etwas von dem zu geben, was die Idyllen Otto Müllers so liebenswürdig macht: die Leichtigkeit und naturhafte Selbstverständlichkeit der seligen Vision.



M. Pechstein Ruderer (1913)

(Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin)

Max Pechstein

Man darf es den wohlwollenden Kritikern und Liebhabern Pechsteinscher Gemälde nicht verargen, daß sie seine Kunst schätzten und rühmten. Denn er war im „Brücke"-Kreise der, welcher am ehesten der älteren Generation zusagen mußte: sie, die von den Werken der anderen (der Schmidt-Rottluff, Kirchner usw.) dramatisch, wie mit Posaunenstößen angeblasen wurde, konnte — sofern sie nur irgendwie neuerungslüstern war — gar nicht anders, als dem zujubeln, in dessen Arbeiten das alte Weltgefühl noch ungebrochen weiterlebte. Nicht mit Unrecht ist das Traditionelle seiner Art von einem Kritiker betont worden. Dies Traditionshafte liegt nun weniger in seiner Form als im Gehalte seiner Leistungen. Denn Pechstein ist ausschließlich Lyriker, – Lyriker der zugänglichsten Art. Eigentlich ist's ja schwer begreifbar, daß ein Mensch mit der maßlos weiträumigen Produktion Pechsteins so absolut eindeutig: bloß lyrisch sich geben kann und konnte. Man möchte doch auch bei ihm ein Dokument dafür erwarten, daß er die tiefen Erschütterungen dieser Weltzeit irgendwie verspürte. Aber davon ist gar keine Rede. Während Heckel, Kirchner, vor allem Schmidt-Rottluff von tiefem Vorgefühle übermächtig durchregt wurden, verrät Pechsteins Kunst keinerlei innere Aufregung: gleichmütig, gutartig spielt er mit Farbe und Linie wie ein Kind mit Baukasten und Pinselzeug am Rande eines Vulkans. Wie oberflächlich nur muß das Lot der Pechsteinschen Seele in die Allgemeinheit hinunterreichen!! Weder Vorgefühl, noch Mitgefühl, noch Nachklang: vor dem Kriege, während seiner Infamien und auch jetzt noch: nur dekorative Vergnüglichkeiten idyllischer Art! Wie unerträglich vom menschlichen Standpunkte aus! — Sollte aber Pechstein reiner Malmeister sein in nur technischer Herkunft und Zielstrebigkeit? Auch das wird seine Schätzung nur dann unwesentlich steigern können, falls man keine guten Bilder von Nolde und Kirchner gesehen hat: in diesen nämlich zeigt sich wahrhaft unermüdetes Streben nach Neuheit und Fülle in vollem Gelingen stetiger Bemühung! Pechsteins Dinge aber machen neben jenen einen geradezu schwachen Eindruck. Aber infolgedessen „liegen" sie dem großen Publikum, das keine Aufregung und keine Problematik wünscht.

Gewiß hat Pechstein manche Vorzüge. Eine große Beweglichkeit seines quicken Temperamentes befähigte ihn zu einer beweglichen Gelenkigkeit, die seinen schwerer veranlagten Genossen versagt war. Wer die Ausstellung der „Zurückgewiesenen" von 1910

sah, erinnert sich seines amüsant verzwickt hingelagerten Aktes. Wie leicht und leichtfertig schmiegte sich Pechstein allen neuerfahrenen Einflüssen an! Keine Kunstgattung blieb ihm verschlossen. Die Plastik, die Glasmalerei, die Mosaik-Kunst bereicherte er mit einigen recht guten Dingen voll intensiven Lebens. Es könnte sogar sein, daß die kunstgewerblichen Sachen einmal am höchsten geschätzt würden. Man merkt auch sonst das Gewerbliche ihm an, das, seiner akademischen Schulung entstammend, im tiefsten Grunde nicht überwunden, keineswegs ausgemerzt wurde.
Mit solcher talentvollen Begabtheit der Vielseitigkeit verbindet sich gewiß auch eine ungewöhnliche Feinfühligkeit für malerische, rein dekorative Effekte, — eine Feinfühligkeit, die aber in das untergeordnete Gebiet des „guten Geschmacks" abirrt. Dieser feinfühlige gute Geschmack neigt zumeist zur sympathischen Harmonisierung aller Farben, deren laute Gegensätze er manchmal verbindet, um an untergeordneter Stelle einen ästhetizistischen Reiz zu erzeugen. So sind unleugbar die Zusammenklänge seiner Palette von bedeutendem äußerlichen Geschmack dirigiert. Aber man braucht nur Gemälde von Oskar Moll anzuschauen, um in diesen eine ungleich größere Feinheit der Abwägungen zu erkennen. Moll ist eben doch viel quintessenzhafter. In Pechsteins Farbigkeit aber liegt oft die brutale Energie seines früheren Kreises. Freilich ist es klar, daß in einem so umfänglichen; fast riesengroßen Werke vortreffliche Arbeiten nicht fehlen können, bei denen die Übereinstimmung seelischer Idyllik, spontan raffinierter Farbwahl zu herzlicher Zustimmung zwingt: Stilleben etwa, in denen rötliche und bläuliche Töne harmonisch schön zusammengehen, Bildnisse voll Lebendigkeit und Leuchtkraft, — Landschaften voll Fröhlichkeit und lautem Leben. Am schönsten sind seine Stillleben. Sie liegen seinem Wesen am nächsten. Denn was sollte hier die Dramatik zu suchen haben? oder gar metaphysische Tendenzierung? Nein: hier ist alles von selbst so eingerichtet, daß sich die weltfroh leichte Art Pechsteins wohl fühlen kann, wenn sie buntes Obst in stumpferer Schale arrangiert (!) und etwa einen bunten Vorhang darüber in die Höhe raffen kann, oder wenn sie einen kleinen Götzen in wahrhaft deutscher Verträumtheit in einen Blumentopf hineinlächeln läßt: der kleine Kerl ist sich seiner Vergottung unter dummen Eingeborenen sicher nicht bewußt, denkt sicher bloß: „Wie nett jene blaue Blume ist." – Solche Lebensfreude ist nicht tief; sie blickt mit einigermaßen behaglichem Lächeln in die bunte Welt: „So sehr viel ist ja nicht darin und noch weniger dahinter, — aber da man einmal in diesem bunten Wirrsal mittendrinsteckt, ist's wohl am besten, wenn man im bunten Reigen froh mittanzt, — Gott oder Teufel? Ach was, wozu solche metaphysischen Begriffe!"
Die formale Entwicklung Pechsteins steht im Banne seines nicht noldemäßig mächtigen, auch nicht redonhaft verfeinerten Lebensgefühles. Es duldet keine strenge

Dogmatik: man muß auch in Prinzipienfragen „mit sich reden lassen". Zwischen Impressionismus und Ausdruckskunst pendelt dieses Temperament vergnügt, oft anmutig, immer munter, hin und her.

Frühe Bilder aus 1905 (z. B. „Ringer") und 1906 sind noch ganz akademisch. 1907 gibt sich impressionistisch. Farbig deliziöse Stilleben stammen schon aus 1908; so z. B. ein ganz flächig konturloses (mit bläulichem Buch) Bild, dessen schwebende, strahlende Schönheit in reinem Gelb, Grün und Bräunlichkeit schön abgestimmt ist.

Der wichtigste Einschnitt in sein Leben wird 1907/08 von einer Reise nach Italien und Paris gemacht. Giotto, van Gogh, Neupariser Kunst beeinflussen ihn von allen Seiten. Doch sind für 1909 noch überwiegend impressionistische Gemälde (z. B. „Strohpuppen", „Tennisspieler", „Porträt eines Herrn mit Pfeife") charakteristisch.

1910 ist der Umschwung in formalen Expressionismus ganz deutlich auf Bildern von der Kurischen Nehrung, in denen sich Farben und Linien sehr vereinfachen und schwarze Linie als Umrahmung der Figuren mitspricht. Überhaupt ist diese Zeit schneller Erkenntnis der neuen Aufgaben und Lösungsmöglichkeiten eine verhältnismäßig vortreffliche Periode, in der die Kraft Pechsteins zu bedeutenden Leistungen malerischer Qualität heranwächst.

„Magdalena" (1912): in dunkler, grünlich gestimmter Farbigkeit ein sitzend-liegender, aufgestützter weiblicher Akt voll Melancholie und Größe. — Eine „Kurische Herbstlandschaft" (1912): gobelinhaft großzügig (nicht großartig!), voll herbstlicher Stimmung im gelben Laub der violetten und rötlichen hochragenden Stämme. — Ein „Stilleben mit Gemüse und Früchten mit Gobelin" (1913), eines seiner raffiniertesten Gemälde mit köstlicher Mischung bläulicher und rötlicher Töne. — Das bekannte „Ruderboot" (1913): vor dunkelblauem Meer und Himmel das Boot mit grünlich-roten Ruderern schräg hochgestellt.

Die Fahrt nach den Palau-Inseln der Südsee unterbricht die Reihe der Pechsteinschen Gemälde. Sie setzen 1916 sogleich nach seiner Rückkehr wieder ein mit einer Schnelligkeit der Produktion, die verblüffend und beunruhigend war. Allerhand Reise-Erinnerungen natürlich! Diese Palaubilder machen einen unheimlich schwächeren Eindruck neben den früheren Sachen. Die Zeichnung ist meist noch nachlässig-formloser, die Färbung ist meist flau, inkonsequent. Selten noch ist der alte Farbenenthusiasmus spürbar.

Doch ist es mir nicht zweifelhaft, daß das alte Talent sich wiederum erneuern wird. Denn solcher Robustheit des Angeborenen kann auch wohl die eifrigste Schnellmalerei nichts anhaben. Vergleicht man die Behandlung gleicher Motive in verschiedenen Jahren[1]), so ist das äußerliche Reifwerden so klar, daß der Pessimismus immer nur

ein vorläufiges Urteil sein kann. Doch liegt keinerlei Veranlassung vor, Pechstein irgendwie über die anderen zu erheben. An Delikatesse kann er mit Oskar Moll und Otto Müller, an konstruktiver Kraft mit den meisten anderen nicht wetteifern. Und metaphysisches Pathos gar? Dies fehlt ihm, — fehlt ihm!!

[1]) So etwa zwei dekorative Sonnenuntergangsbilder von 1908 und 1911; das ältere: naturalistisch-impressionistisch, mit blau-weiß-gelblichem Sonnenball in rotem Gewölk über Wasserstrudeln (abgebildet in Heymanns Buch, S. 3); das spätere: ganz großzügig stilisierend, mit der Sonne als Kreuz mit vier gelblichen Strahlenbündeln vor dunkelblauem Himmel über grünem Wald.

Erich Heckel

Schmidt-Rottluff hat ihn in seiner „Brücke"-Mappe porträtiert in einer ausgezeichneten Lithographie, die allen Spürsinn des Porträtisten verrät: mit ziemlich hoher, breiter Stirn, nach unten rasch schmaler zulaufendem Gesicht. Die Stirn ist schön und lädt zu längerem Verweilen ein. Aber die tiefer liegende Gesichtspartie ... — irgend etwas scheint unausgeglichen zwischen oben und unten. Der starke Intellekt dürfte kein bluthaftes Gegengewicht finden, er wird sich selbst überlassen sein. Das ist für den Naturalisten nicht bedenklich; er bleibt angewiesen sowieso auf die Natürlichkeit der Gegebenheit, die ihm Stecken und Stab ist. Aber ein Expressionist? Wie wird er dem intellektuellen Schöpfungsdrange folgen können, wenn er nicht im Blute den stets flugbereiten Träger seiner geistigen Phantastik findet?

Dieser Künstler ist vielleicht der geistreichste des engeren „Brücke"-Kreises. Und sein Werk entspricht allen Erwartungen und Befürchtungen, die man vor Arbeiten geistreicher, d. h. hauptsächlich intellektuell gestimmter Menschen immer zu hegen berechtigt ist. Man weiß ja: der Geistreiche verblüfft viel stärker als der Robustere, Kräftigere. Er entdeckt kraft seines Scharfsinnes alle Möglichkeiten, die in irgendeinem Prinzip aufgespeichert liegen, und vermag sie mit Raffiniertheit und gutem Gelingen so auszunutzen, daß alle Welt erstaunt ist und ihn für das eigentliche Genie hält. Aber dieser Typus läßt dann in einiger Zeit die mangelnde Blutkraft spüren: der schöpferische Trieb läßt nach, seine Werke verlieren unabwendbar die ursprüngliche Urkraft, sie schwächen sich allmählich ab, werden immer feiner und feinsinniger und dünner in Gehalt und Inhalt. Sie werden zugleich (da die schöpferische Kraft versiegt) naturalistischer im Laufe der Jahre. Es ist merkwürdig, daß Heckels Bildnisse seit früher Zeit einen etwas melancholischen Zug tragen, — nicht eigentlich vielleicht Zug, sondern eher irgend etwas wie ein geistiges Parfüm, das unverkennbar ist. Auch seine Landschaften haben irgend etwas sie von den anderen „Brücke"-Gemälden Unterscheidendes; man möchte sagen, sie seien selbstbewußter, sie wüßten (so ist's wohl klarer gesagt) um ihre eigene Erscheinung. Und ebendies Wissen zeichnet wohl auch die Porträte aus, von deren Gesichtern ich eben redete: ein Aufmerken auf sich und die Welt. Irgendeine Selbstbeobachtung, die manchmal an Koketterie streift, ist in ihre Bildstruktur miteingegangen: zermürbt innerlich ihren Gehalt und läßt die gewollte (gewollte) Macht der rhythmisierten Linien

verschwächen. Wieviel stärker wirkt dagegen die unraffinierte Kunst Schmidt-Rottluffs!
Da Heckels Blut nicht so unbewußt und stürmisch pulsiert, wie das Schmidts oder Kirchners, so durchdringt sein Sinn das Werk in vielen Fällen nicht restlos: irgendein kleiner Raum bleibt leer, unerfüllt vom erfinderischen Gefühl; und diese Leere will der Intellekt ausfüllen. Es gelingt, da dieser Intellekt höchst schmiegsam ist, aber auf Kosten unmittelbarer Intuition: durch Konstruktion. Heckels Bilder sind ja viel konstruierter als die der anderen!
Mehr als jene bleibt er auf das Gegebene angewiesen; der Mensch des Esprit kleidet ja bloß in neues Gewand das Gewohnte. Man lebt sich rasch in seine Kunst ein und merkt sogleich das Inkognito der Alltäglichkeit. So ist die subjektive Schicht, mit der Heckel die Dinge überzieht, dünn, durchsichtig und durchdringt nicht ganz und gar die Welt.
Doch ist in solcher Stärke, daß man alles Negative gern verschwiege, auch das Gute des Geistreichtums da. Durchgeistigte Gesichter, Gebärden voll Empfindsamkeit, Augen voll unmittelbaren Mitgefühls, Liebenswürdigkeit, Anmut, Feinsinnigkeit. Dann merkwürdige Naturstimmungen, wie sie vor ihm kein anderer fand, erfand: der „Gläserne Tag“, — ein Bild voll merkwürdig schwebender, halb unnatürlicher, halb übernatürlicher innerlicher Rhythmik der Seele. Aber man fühlt schon, wie sehr diese Charakteristik ungewollt auf eigentlich zurückliegende Tendenzen deutet! Und doch trifft sie das Innerlichste, Eigentlichste seiner Leistungen, — das, was in seiner Entwicklung immer stärker sich durchsetzt.
Zu dieser Eigenart der Beseelung tritt die Allseitigkeit dieses großen Talentes hinzu: ausgebreitet (neben wesentlichen Gemälden) in guten Holzschnitten, interessanten Lithographien und ausgezeichneten Radierungen. Menschen und Stimmungen werden auch hier tief gefühlt: Brüder zärtlich aneinandergepreßt, Strandhügel von düsterer Melancholie umgraut (doch beginnt schon die Sentimentalität fatal zu werden); Dinge sind groß geschaut: Frau, die vor einem Felsblock am Strande kniet, Frühlingslandschaften zuckend und wirbelnd, — banale Wirklichkeiten werden in dünnem, einfachstem Umrißstrich zu graziösester Scheinhaftigkeit: angelnde Mädchen, Teichlandschaften, Baumreihen. Hellste Bewußtheit stellt sich auch hier unzweideutig auf mystisches Erleben ein.
In den Radierungen steckt das Wichtigste des sehr umfänglichen graphischen Werkes. Graziös und energisch in einem Zuge umzieht Heckel den Rand des Teiches und den Umriß der Bäume und die Silhouette der Gestalten schon im Jahre 1908. Dann bereichert sich seine Kunst zu größerer Lebhaftigkeit: zwischen den Kuller-Ornamenten

des Hintergrundes hebt sich das Gesicht des „Mädchens mit hohem Hut" (1912) hervor, maushaft quirlig mit den innerlichst ausdruckslosen Augen. Der Wille zu weiterem Reichtum wächst mit den Jahren, immer mehr zieht Heckel in den Aufbau des Bildes herein, und nun spürt man fast nichts mehr von der ehemaligen Einfachheit. Der Feinsinnige neigt eben erfahrungsgemäß leicht zu einer gewissen Kleinmeisterlichkeit. Unverkennbar führt diese Entwicklung vom Dramatischen und Großen zum Lyrisch-Weichen und Gefälligeren hin und zu größerer Naturalistik, — von der Einfachheit zur Vielfältigkeit. Wie schade! Denn der geistreiche Künstler (anders als der intuitiv produktive) leistet nur dann Bedeutungsvolles, solange er einfach sein und bleiben will.

Ernst Ludwig Kirchner

Das Leben Kirchners war kämpferischer, als das seiner Mitstreiter der „Brücke". Nicht, daß die Anerkennung der Öffentlichkeit ihm später zuteil wurde als den schwächeren Heckel und Pechstein (er teilte dieses Schicksal mit Schmidt-Rottluff und Otto Müller), vertrübte sein Leben. Der Kampf, der im Hintergrunde seiner Werke sich abspielte, zerriß sein Innerstes. Er mußte, wollte ringen, wie kein anderer. Denn die Lebenskraft der anderen war wohl auch ihm zuteil geworden, aber zugleich verschwistert mit irgendeiner Schwäche seiner künstlerischen Ausdrucksfähigkeit, die ihn den Genossen gegenüber in der Vollkraft seiner Arbeit zurückhielt. Er hatte eine Neigung zum Flach-Fächerhaften, Spitzigen, allzu schnell in die Höhe Emporschießenden, der er bewußt und unerbittlich den Willen zur Rundheit entgegensetzte. Dieses Ringen zwischen Spitz und Rund, Schmal und Voll macht seine Leistung, im großen ganzen betrachtet, so außerordentlich wechselhaft. Denn Kirchner setzte all seine großen Willenskräfte daran, seine Kunstdinge mit jener Lebensgewalt zu füllen, die den Nolde und Schmidt-Rottluff unmittelbar innelag. Mit diesem Wollen paarte sich ein ungeheurer Ehrgeiz, allen anderen voraus zu sein. Er setzte sich keine Schranken; maßlos peitschte eine starke, aber der Unermeßlichkeit keineswegs in Noldes Art gewachsene Natur sich weiter, immer weiter; vor den stärksten Reizmitteln nicht zurückschreckend und im Rausche die künstlichen Paradiesvögel seiner Phantasie enthusiastisch verfolgend. Aus dieser Einheit (eher Personal-Union) von ehrgeizigen und vitalen Willensinstinkten mit einer malerisch sehr feinfühligen, aber doch irgendwie lückenhaften Natur stürzte die Vielfältigkeit seiner Werke hervor.

Seine frühen Bilder sind natürlich impressionistisch. Stilleben, Hafenlandschaften, Porträte um 1907—08 bezeugen den Einfluß van Goghs in ihren lebhaften Strukturen, freilich schwererer, dunklerer Farbe. Auch in diesen Gemälden ist schon so etwas wie eine absichtliche Gewolltheit von ferne spürbar. Aber im Eindruck des Ganzen überwiegt doch das Imponierende bedeutender Farbigkeit voll Reichtum und Erfindungskraft und zugleich Beherrschung der Farbzusammenfügungen. Dieser Eindruck ist durchaus stärker als der, den man aus frühen Werken Heckels gewinnt, aber immerhin schwächer, als die Robustheit Schmidt-Rottluffs ihn erreicht. Die Folgezeit steht unter dem Zeichen Matisses. Ein sehr schönes Bild jener Zeit um 1909:

„Badende", stellt orangebräunliche und hellgrüne Akte in hellblaues Wasser, zum Teil mit zinnoberroter Linienumrahmung und grünlich-dunkelblauschwarzem Hintergrund. Hier liegt der Übergang zum Expressionismus beschlossen, der sich in den Jahren 1909 und 1910 vollzieht. Die „Brücke"-Mappe (1909) zeigt solchen Übergang deutlichst, besonders in einem buntfarbigen Holzschnitt roter Badender in grünem Wasser, wobei die Körperlinien des Umrisses dunkel-schwärzlich gehalten sind. Und eine sehr reizvolle Radierung derselben Mappe zeigt von sitzenden weiblichen Akten nur die graziös geschwungenen Umrisse ohne impressionistisches Zerflattern. Ein Stilleben mit Birnen und Äpfeln des Jahres 1909 experimentiert mit ganz weitgehender Vereinfachung von Grün und Gelb des Obstes, das mit schwarzen, harten Konturen umzogen ist. Die Bilder dieser Zeit wirken plakathaft. Ihre Farben sind nicht sinnlich-lebendig, wie früher und später. Sie konnten Kirchners lebhaften Farbsinn nicht dauernd befriedigen. 1913 beginnen die Konturen sich aufzulösen, und starke, kontrastierende Farben beherrschen wieder die Bildflächen, ohne daß hiermit ein schematisches Prinzip eingehalten oder auch nur formuliert würde. Aber immerhin kann man ganz allgemein sagen, daß nach jenem Jahre eine Neigung zu neuer Impressionistik und zu größerer Räumlichkeit kräftiger wird.

In rastlosem Eifer bemühte sich Kirchner um neue Erfindungen. Und man kann nicht sagen, daß sein Wille und seine große Begabung in ihrem Heißhunger nach Ruhm und künstlerischer Seligkeit und Vollendung vergeblich am Werke waren und ihre Hekatomben von Selbstpeinigung und Aufpeitschung umsonst gebracht hätten. Nicht, daß es ihm freilich gelang, mit dem Quaderbau Schmidt-Rottluffscher Architektonik oder der stimmungvollen Beseelung Heckels zu rivalisieren. Der bedeutendste Wert seines Werkes wird schließlich in jenen Leistungen zu finden sein, in welchen er Farbklänge zu erreichen wußte, deren Merkwürdigkeit wie ein absonderliches Parfüm ausströmt: irgendeine Unfaßbarkeit letzter Ahnungen liegt in manchen Abschattierungen und Nuancierungen ungewohnter Art. Doch wachsen diese Dinge nicht allzuoft in voller Größe auf. Als hätte die Kraft doch nicht hingereicht, die erzwungene Vision mit voller Kraft zu durchleben. Aber es gelang ihm, die Größe manches Landschaftsbildes in einen einzigen Rhythmus ohne Gewaltsamkeit festzubannen: in der Leidenschaftlichkeit des intensiven Lebens öffnet sich die Landschaft weit und groß, läßt den Berg ruhig und mächtig anschwellen und legt ruhig und groß die Ebene um ihn herum. Manche Körpergestalten seiner graphischen Blätter schwellen groß auf und bewegen sich unter der Verwunderung des Blickes rätselhaft; in Gesichter scheint der Beschauer immer tiefer und tiefer — Lage um Lagerung — einzudringen. Stärker stilisierende Arbeiten gesellen sich dazu mit einem Mädchenkopf etwa, dessen von lang

herabwallendem Haar umspültes Gesicht sich mächtig von großornamentiertem Hintergrunde abhebt; oder zwei Mädchenköpfe voll sonderbarer Wildheit; oder ein Segelschiff, das mit großen, windgeschwellten Segeln breit auf der Flut schwimmt.
Den wesentlichsten Eindruck seiner Leistungen aber werden immer jene Arbeiten bestimmen, in denen eine fieberhafte Angespanntheit sich allen Wirbelschwüngen der geistigen und naturhaften Lebendigkeit anvertraut. Bilder voll tosenden Lärms windgepeitschter Plätze oder voll zackiger Grazie ruhloser Artisten. Dann Porträte, wie das von Sternheim, in welchem der großen Kuppelwölbung des Gehirns vom spitzen Kinn widersprochen wird, während jähe Blitze kritischer Geschärftheit aus den beunruhigend stechenden Augen fahren. Hier erregt jähzorniges Experimentieren die allzu zarten Flugschwingen des Ikarus.
Ikarus – wer weiß, ob dieser im Ruhmesgedenken der Menschheit nicht dauernder lebt als Zeppelin oder der Erfinder klug konstruierter, gut funktionierender „Tauben"? Sehr spät hat Kirchner seinen wahrhaften Ikarusflug gewagt: in seinem Zyklus, der Peter Schlemihls tragische Legende in farbigen Blättern verdeutlicht. Peter Schlemihl, der schattenlos Unselige mit der Begabung des Goldmachertums. Ein wenig ist jedwedem Künstlertum diese Tragik beigemischt: für Strich- und Farben-Bildwerk der Phantasie und Wirklichkeitsnachbildung den ruhigen Genuß des Daseins opfern zu müssen. Aber hat solcher fragende Vergleich nicht hier ein noch stärkeres Recht, wo ein ganzes Leben (das sich vielleicht bei größerer selbstgegebener Ruhe wundervoll zu Ende gelebt hätte, ausgewachsen wäre in Bild von Gott und Welt), – wo dies Leben in himmelanfliegendem, gewaltsamem Ikarusfluge jählings niederstürzte?! Es ziemt sich aber nicht zu richten, nur trauernd nachdenken darf man: da dieser Niedersturz so herzzerreißend und grandios in seinen fast vermächtnishaft anmutenden Blättern umschrieben ward, bei deren Anblick die zerhackten Rhythmen der Kriegslyrik der „Aktion" (erpreßt vom abscheulichsten Schicksalsschlag) im Gedächtnis der Mitfühlenden aufschreien.

Der abstrakte Expressionismus

Der abstrakte Expressionismus ist der logisch berechtigtste, — außer der arabeskalen Art. Unter der Voraussetzung der festen Linearität und der zusammengefaßten Farbigkeit nämlich. Denn es ist nicht einzusehen, warum ein Weltbewußtsein, das sich im Vielerlei des Daseins so wohl fühlt, wie Pechstein und Moll, — warum diese Weltfreudigkeit sich nicht im alten Gewoge der impressionistischen Farbwellen wiegt: eigentlich sollte dies ihm doch viel näher liegen! Die strengere Linien- und Farbgebung hat doch nur dort ihren logisch gerechtfertigten Platz, wo im Ichgefühl eine asketische Tendenz sich dominierend geltend macht: Weltflucht und Neigung zur Metaphysizierung der Wirklichkeiten. So hat denn auch einer der Bedeutendsten der expressionistischen Theoretiker, Franz Marc, nachdrücklichst die Idee Gottes in den Mittelpunkt seiner Auffassung und Arbeit gestellt. Die Atmosphäre, die in den so bezeichneten Zirkeln weht, ist etwas rauh; und empfindliche oder gar empfindsame Gemüter vermögen sie nur im raschen Vorübergehen oder nur kurzweilig zu ertragen; so erklärt sich's, daß Heckel der ursprünglichen Einstellung untreu wurde. Auch für weltfrohe Menschen ist er nichts; sie wenden sich ihm zu, dann aber bald wieder von ihm ab, und nur, wenn er in ihrem Herzen irgendwie doch wurzelte, kehren sie, wechselvoller Zuneigung, Abneigung Beute, zu ihm dann und wann wieder zurück: Kirchner, Otto Müller! Das unausgesprochen Tragische dieser Richtung erschreckt sie doch im Tiefsten ihrer Seele.

Als Wichtigste der abstrakten Expressionisten müssen Alexander Kanoldt, Franz Marc und Karl Schmidt-Rottluff gelten; über sie wird eingehender zu reden sein. Neben ihnen marschieren tüchtige Kämpfer in der gleichen Richtung: Felix Müller und Otto Lange in Dresden, Otto Freundlich, Adolf Erbslöh, A. Mogilewsky, Alexej v. Jawlensky, Georg Schrimpf, Josef Eberz u. a. — In ihren Anfängen gehörten auch die „Sturm"-Genossen dazu: Jakoba van Heemskerk, Paul Klee usw.; die alle einmal ihre abstrakte Periode hatten, bevor sie mutig den Sprung ins rein Abstrakte wagten: wie Franz Marc.

*

Alexander Kanoldts Städtebilder schwanken in ihrer formalen Ausgestaltung zwischen Naturalismus und Impressionismus und schließlich Kubismus. Sie enthüllen

zum ersten Male in deutscher Kunst die Monumentalität der Stadt. Eine Monumentalität freilich, die man als ganz typisch deutsch fühlt; denn diese ihre Städte stehen ruhig da mit ihren kalten, starren Mauern — ohne Erregtheit, ohne Ekstatik, ohne Enthusiasmus. Der Schwung Verhaerensscher Stadterlebnisse fehlt ihnen ebenso wie die Bewegtheit der Straßen und Türme italienischer und französischer Futuristen. Die diagonale Beweglichkeit der ausländischen Städte macht bei Kanoldt dem ruhigen Aufeinanderstehen der Horizontale und Senkrechte Platz. Man mag manchmal ein starkes Grauen vor der Erbarmungslosigkeit des Großstädtischen fühlen, aber nimmermehr die tolle Faszinierung durch die übermenschliche Erregtheit jener gigantischen Erscheinung, in deren Bannkreis die Menge durch Multiplikation und Addition das gewinnt, was ihr in der Einzelheit ihrer Individuen so schmählich abhanden kam: die Großheit des Lebens.



Fr. Marc — Tierschicksale (1913)

Franz Marc

Wer von diesem spricht, denkt an seine Tierbilder und redet von ihnen; wer ihn liebt, liebt seine Tiere, deren Maler und Zeichner er war, liebt das Tierische so, wie jener es liebend fühlte und erschuf. Es gibt niemand, den man ihm naherücken könnte. Gewiß: auch sonst leben und lebten Tiermaler in Hülle und Fülle, kleine und große, — Kröners und Liebermanns. Aber was diese doch bei allen individuellen Unterschieden vereint, ist das Behagen an dem, was ist; an dem lieben Getier, das unsere Droschken zieht, auf Rennplätzen geschwind dahinläuft oder — wenn es hoch kommt — sehr wild in irgendeiner malerischen Stellung brüllt und gar zum Sprunge ansetzt. Mögen derartige Bilder nun auch unsere zoologischen Kenntnisse mehr oder minder bereichern und gar noch gewisse Einflüsse der Atmosphäre auf die Farben der Rinder und Ziegen und Schafe deutlich machen, es fehlt ihnen doch die Beseelung aus dem heraus, was wir kurz als das „metaphysische Pathos" bezeichnen können. Sie stehen einmal noch jenseits von Darwin: es fehlt ihnen das tier-menschliche Gemeinschaftsgefühl, das Francis Jammes' „Gedichte der Demut" beherzigt. Und es fehlt ihnen zum anderen die große Haltung, aus dem menschlichen Hoheitsgefühl in die niederen Wirklichkeitsstufen zurückfließend und sie erhöhend.

Beides aber ist der elementarische Untergrund Marcscher Kunst: Vermenschlichung und Heroisierung. Vor einigen Jahren noch hätte man das Nichtverstehen entschuldigen können; aber heute, da sich der Sinn des Expressionismus immer deutlicher offenbart (zumal da er in begabtesten Dichtern Stimme und Betonung gewinnt), heute liegt der Gehalt auch dieser Kunst klar.

Es sind gleichsam mystische Farben, die Marcs Tierwelt durchdringen und aus denen sie wiedergeboren ist: helle Einfachheiten des Rot, Gelb, vor allem Blau. Es sind heroische Formen: Rundung oder gestrafft-harte Linien. Beides stimmt so gut zueinander, denn das Vornehme ist einfach, monumental, ungesucht und ungemischt. In einigen Blättern ist vielleicht noch gewollter, konstruierter Reichtum, so in der „Schlafenden Hirtin"; sonst aber herrscht klarste Einfachheit und Großheit, wie etwa in den ganz vortrefflichen „Wildpferden" oder, denkt man der Gemälde, in dem liegenden Tiger. Man erinnert sich hier an das Löwentor von Mykenä, vielleicht auch an ägyptische Plastik. — Neben solchem Heroisieren aber steht noch das Humoristische, das

spielerisch die Farben der Tiere durcheinanderwirbelt, steht noch die reizendste Lieblichkeit, die die Landschaft mit Bäumen wie mit bunten Bändern schmückt.
Aber mag nun Marc heroisch oder liebend gestimmt sein, fast immer überträgt seine Kunst die Tiere in jenes Reich, in dem wir nach dem Tode zu leben wünschen, als Gefährten der Engel. Mit jenen Pferden mag Elias im feurigen Wagen gen Himmel gefahren sein; diese wilden Tiere sind gewiß jene, die der israelitische Prophet in ruhiger Zahmheit der Paradiesesunschuld sah!
Wohl fürchtet man vielleicht, das Gefühl des instinktiven Getriebenseins zu vermissen, das man als überwiegende Tendenz in der Seele des Tieres weiß. Denn all diese Pferde, Wölfe, Tiger scheinen in einer Welt der reinen Harmonie und Selbstklarheit zu leben. Wäre auch dem so, läge doch kein absoluter Vorwurf darin; denn der Künstler schafft die Wirklichkeit, in der er atmet, immer neu und selbstherrscherhaft. Doch steht innerhalb des Marcschen Werkes jenes Gemälde, das (unvergleichbar irgendeinem anderen uns bekannten) das tragisch Dumpfe, Getriebene der Tiere verbildlicht: die „Tierschicksale". Hier regen sich Eber, Pferde, Rehe inmitten eines durch Urwald hindurchbrechenden Orkans, – als Mitgerissene, Zerbrechende, Mitheulende, stumpf Ignorierende; hier ist alles Sturm, Geheul, Angst, Entsetzen – die Seele des Sturmes, der beide, die Seelen der Tiere und des Urwaldes, im unwiderstehlichen Wirbel mit sich fortreißt und zerreißt.
Mag man nun in diesem Bilde oder in den anderen den Höhepunkt Marcscher Kunst zu fassen meinen, dies eine wird durch beide bestätigt, daß Marc nicht bloß innerhalb des expressionistischen Kunstkreises (Campendonk ist doch wesentlich ornamental gerichtet), sondern auch innerhalb der westeuropäischen Neuzeit der einzige ist, der die Seele der wirklichen Tierwelt erlebte und verbildlichte und der zugleich ihr sozusagen Transzendentes, Überirdisches zu ersinnen und darzustellen die Kraft hatte. Ihm gelang sein Plan: „Ich will das Tier so wiedergeben, wie es sich selbst empfindet."

* * *

Franz Marc ging aus vom Impressionismus und Neo-Impressionismus. Allerdings hat er die größeren Bilder der Frühzeit vernichtet. Doch zeigen die erhaltenen Gemälde Willen zur Großheit und die große Helligkeit eines sehr hellen Grün vor allem, das neben Weiß in vielen feinen Tönen sich behauptet. Seine zweite Periode, die unvermittelt auftrat, führte ihn zu den stark farbigen Tierbildern, die klassisch wurden. Wahrscheinlich beeinflußte ihn die Mohammedanische Ausstellung in der Richtung auf das Abstrakte des Kunstwerks hin. Denn von nun – 1910 – ab beginnt das Neue und Große. Späterhin folgte er Kandinsky; und seine letzten Werke lösen Tiergestalten

(wie den „Pavian") in geometrische Konstruktionen auf und freuen sich in den „heiteren und den spielenden Formen" an der Wirkungsmöglichkeit reiner Arabeskenkunst. Seine höchste Steigerung liegt zwischen 1911 und 1916. Die „Tierschicksale" entstammen dem Jahre 1913. Seine Formgebung wird immer bewegter. Wie Schmidt-Rottluff scheint auch ihn die Vorahnung des nahenden Umsturzes erregt zu haben: furchtbar bekämpfen sich in der „Löwenjagd nach Delacroix" die wirbelnden Linien!
Seine literarischen Bekenntnisse enthält der „Blaue Reiter". Manch Wesentlicheres hat er vielleicht im „Pan"[1]) gesagt. Hier umschreibt er „die konstruktiven Ideen der neuen Malerei". Es strebe die neue Richtung zurück zu den Bildern des Innenlebens, das die Forderungen der wissenschaftlich faßbaren Welt nicht kennt. Die künstlerische Wirkung eines gemalten Aktes habe nicht das geringste zu tun mit den wissenschaftlichen Bildungsgesetzen einer Figur; sie könne ihnen äußerlich folgen, sie müsse dies aber keineswegs. Der Widerstand, der sich so gegen die naturalistische Form erhebt, entspringe dem Drang nach Erforschung der metaphysischen Gesetze, die bisher fast nur die Philosophie praktisch kannte. Man hänge also nicht mehr am Naturvorbild, sondern vernichte es, um die mächtigen Gesetze zu zeigen, die hinter dem schönen Scheine walten.

[1]) Cassirers Verlag, II. Bd. 1911, S. 468ff., 527ff., 499, 555 (Polemik mit M. Beckmann, der sich gegenüber Marc auf Cézanne beruft).

Karl Schmidt-Rottluff

An seinem Tage, an seinem selbsteigenen Tage, muß Schmidt-Rottluff so zu sich gesprochen haben:

„Auf einem Irrwege war ich bisher, da ich das Wesentliche der Kunst und der Welt im Äußeren suchte. Nein! Nichts Wahrhaftes quillt hervor aus dem göttlichen Brunnen: alles Äußere ist flimmernder Schein, treibender Spuk. Auslöschen will ich alle Fackeln, die ich (ein riesiger Tänzer!) einst schwang. Zertreten will ich alle ihre Funken, mit denen meine Orkane die Welt überblitzten. Alles Äußere ist flimmernder Schein und treibender Spuk. Denn nur wenn ich mich in mich zurückwende, zittert meine Welt nicht mehr; nur wenn ich mich in mich versenke, hat das göttliche Feuer seinen Trugflackerschein verloren: schimmernde Herdglut Gottes scheint durch die Asche der irdischen Welt. Diese Herdglut will ich sammeln, — in meinen Händen will ich sie halten, — bis ich selbst ein Priester bin des Ewigen und mein Herz die ewige Lampe vor seinem Altar. Meine Arbeit soll stehen fern vom eitlen Vermessen der Zeitlichkeit. Jedes Ding, das ich schaffe, soll sich festhalten, soll festwurzeln, — unbewegt vom Windhauch der zeitlichen Welt. Schwer und wuchtig sollen meine Gestalten sitzen und gehen: Menschen in Schwermut und Größe, Steinfigurenhafte, vom Weltgeist ewig Durchatmete, als seien sie eben erst beknetet vom stürmischen Faustdruck der Göttlichkeit. Mit Erhabenheit und übermenschlicher Stärke will ich ihre Seele beladen, auf daß ihre Einsamkeit sie innen verbrennt, und so voll Sehnsucht zum Göttlichen hin sollen ihre Augen sein, daß der Tagtägliche ihre Höhlen leer glaubt: denn ausgebrannt vom Strahle des göttlichen Lichtes sind die Äpfel ihrer Augen! Wozu auch sollten sie nach außen und rund um sich her blicken, — innen wächst ihrer Schauung der Baum und die Frucht des ewigen Lebens. In granitener Majestät sollen Landschaften versteinen, — all ihr Leben sei tief und fern. Ja, alles, alles soll sein wie eine Pyramide mit einer dunklen Kapelle, in der das ewige Licht kerzengerade brennt, ohne zu züngeln, ohne zu flackern: kerzengerade brennt! — Wahrlich eine Pyramide steckt in jedem Wesen, — fühle: sie reckt sich hoch in den Sonnenstrahl des ewigen Gottesauges! — Wenn ich nur überall die starre Größe entschleiern könnte! — Wenn ich nur das Gerüst der Wahrheit jedes Wesens, jeglicher Wesenheit entdecken könnte! — Wie schwer ist es doch: das letzte, allerletzte Kristall des Geheimnisses zu ergraben:

meine Hände sind blutig, mein Atem geht furchtbar und schwer, aber dort die Aufgabe, das Ziel!! — Und doch: soll ich die Pyramide bauen, auf deren Spitze der Weltgeist thront, oder die, in deren Mitte er leben will (mitten im innersten Kern der Form)?? Das letzte, das letzte ist das Wahre!! Denn siehe: lebt das Göttliche mitten im Wesen — wie wird es das Wesen nicht festigen und erregen —, prachtvoll werden Wände starren und sich bäumen, sich verwandeln in Glas und Kristall: durchsichtige Panzer rund um den innersten Kern!! Und aus der Tiefe des offenen Herzens der Welt bricht jubelnd der Ruf der Befreiung hervor: Gott! o .... Gott!"

* * *

Nicht von vornherein war Schmidt-Rottluff seine Wahrheit klar. Im Zeitalter des Impressionismus aufgewachsen, verführte ihn (wie die anderen „Brücke"-Genossen) die großartige Gestikulation van Goghs. Dieser Holländer mußte ihm, wie den Heckel und Kirchner, besonders nahestehen. Verwandtschaft äußerer Art stiftete das Temperament: vorwärtsstürmend, unerschrocken, durch keinerlei Äußerlichkeiten unterworfen, in glühender Farbe lebend als Ausdruck eigenster Beseelung. Vergleicht man die frühen Dinge der drei „Brücke"-Maler, so ist schon in diesen Anfängen, die noch unter fremdem Einfluß standen, der qualitative Unterschied zu erkennen. Bei Schmidt-Rottluff ist das größte Ungestüm der Farbigkeit: „als sprühende Katarakte von Farbsträhnen wogen die Bildwerte gegeneinander und streben zu ganz einfachen, groß leuchtenden Konsonanzen des Kolorits zusammen"[1]. Ganz recht bezeichnet Kirchner in der „Geschichte der ‚Brücke'" Schmidt-Rottluffs damalige Richtung als „monumentalen Impressionismus". Stellt man nun gleichzeitige Gemälde von Kirchner etwa daneben, so ergibt sich der interessante Unterschied: Kirchners Farbgebung verkündet dieselbe subjektive Anspannung des Willens zur kräftigsten Farbigkeit, aber die Energie fehlt ihm, und so bleibt sein Strich kürzer, der Kontur zerfließt impressionshafter, der Eindruck im ganzen genommen ist naturalistischer. Die fernere Entwicklung zeigt, wie die ursprüngliche Anlage sich auch weiterhin auswirkte. Während Kirchner im Laufe der Jahre ungewiß zwischen Impressionismus und Expressionismus schwankt und während Heckel aus seiner ehemaligen Dramatik der Auffassung zu einer immer weicheren und schöngeistigeren Einstellung seiner Arbeiten gelangt, wirkt sich bei Schmidt-Rottluff ein andauernd gleichgerichtetes Wachstum aus. Mit bohrender Energie nimmt er alle Kraft der Seele zusammen: ununterbrochen auf das Erlebnis der Einheitlichkeit der Welt konzentriert, unermüdet in rastlosester Produktion. Dadurch gewinnt sein Werk etwas Gewaltsames und Einseitiges, dafür aber auch die gleiche überredende Größe und Kantigkeit, die den ägyptischen Pyramiden innewohnt. Wenn man will, mag

man bei diesem Sachsen von Preußentum reden, — so logisch klar entfaltet sich sein Kunstwille von weiter Naturfülle zu strenger Herbigkeit des Geistes. Während seine anderen „Brücke"-Genossen (mit Ausnahme Noldes) den Kampf um die Erschauung des Transzendenten aufgaben, ringt um seine Ergreifung Schmidt-Rottluff in unablässiger Anspannung. Und heute — nach Franz Marcs zu frühem Tode — ist er das Haupt aller deutschen Mystik in der bildenden Kunst.

Er hat in seinem Leben mehrfach fördernde Beeinflussung durch andere Künstler erfahren, wie Pechstein, Picasso und die Negerplastiker[2]). Sie zu leugnen, wäre Unsinn; und sie einfach auf die Rechnung der gleichen Willenshaltung zu schreiben, klänge fatal. Und doch sind diese Dinge Selbstverständlichkeiten. Denn die schöpferische Phantasie verengt sich mehr und mehr, wenn man den Blick einzig auf das Absolute gerichtet hält: die Gestalt Gottes hat bei den meisten Völkern eine sehr, sehr große Ähnlichkeit. Überdies ist vielleicht die ganze Fragestellung, die ästhetische Wertungen auf rein historischem Wege finden will, indem sie nach der Selbständigkeit des Schaffenden forscht, falsch; wahrscheinlich ist es einzig richtig: nur nach der Vollendung des Werkes zu fragen, — mag es nun „abhängig" sein oder nicht. Dann aber ergibt sich nur volles Lob für Schmidt-Rottluff, der überall diejenigen Elemente übernahm, die ihm gemäß waren.

Die impressionistische Periode beginnt (soweit dies jetzt feststellbar ist) mit einem „Mädchenakt" der Dresdener Zeit (1905). Hell-Gelb und -Grün fließt in langen Strichen durcheinander; der hellgelbe Schimmer verschmilzt Hintergrund und Boden und Gestalt der Hockenden. — Mit dunkleren Farben des breiter werdenden Pinselstrichs strömen die Bilder der späteren Jahre dahin. Literarische Beachtung[3]) wurde zuerst seinem Gemälde „Mittag im Moor" (1908) zuteil: in dunklen Farben, unter denen Rot überwiegt, fließt die Farbigkeit in langen, breiten Strichen von unten zum blau-gelb-grünen Himmel hinauf. Dieser impressionistische Charakter bleibt noch weitere Jahre hindurch erhalten. Besonders einige vortreffliche Aquarelle von 1909 breiten in völlig impressionistischer Weise ihre starke Buntheit aus. — Das folgende Jahr ist das der Krise. Denn 1910 gibt das Signal zum Übergange in flächige Zusammenfassung hin, die im früheren Jahre schon angekündigt war, aber jetzt in größerer Konsequenz sich durchsetzt. Als Vorbereitung der kommenden Zurückwendung der Seele in sich und in Gott. Aber als wollte der Farbsinn seinem drohenden Schicksal sich entgegensetzen, so bäumt sich gerade nun, da das Spätere drohend wird, alle Farbglut in prächtigen Gemälden auf. So im „Hafen bei Ebbe" (1910, im Besitze v. d. Heydt, Elberfeld): in gelb-bräunlichen breiten Streifen, untermischt mit wenigem Rot und Blau, strömt das Wasser des Vordergrunds begrenzt von Hellrot und von Grün an der linken Seite



K. Schmidt-Rottluff — Am Bahnhof (1908)



K. Schmidt-Rottluff — Sonnenuntergang (1913)

und vom Schwarz einer wagerechten Schiffsreihe quer durch das Bild hindurch, über der dann rote Flecke (wie feurige Explosionen) im blauen Himmel schweben[4]). Gemildert übersprüht die gleiche Farbigkeit das schöne Gemälde der „Schuhzuschnürenden" (bei Dr. Niemeyer, Hamburg), deren orange-blau-grüne Farbkaskade nach unten stürzt, im Rot der Kleider aufschäumt und sich im Blau des Kissens bricht. Diese Fanfarenstöße erklingen hier zum letztenmal; späterhin mag man an dunkle Pauken denken! Doch ist die eigentliche Überwindung des Impressionismus in das Jahr 1911 zu verlegen. Damals stellten sich große blaue, gelbe und grüne Flächen zueinander; Gestalten umzogen sich mit schwarzer Umrißlinie. Norwegische Gebirgslandschaften vor allem bezeugen den Übergang zum Monumental-Dekorativen: in größter Einfachheit werden stumpfe und leuchtende Farben bildhaft vereinigt.

Diese Periode ist bei den verschiedenen Malmeistern von bedeutendem Interesse. Der Übergang vollzog sich ja meist auf dem Umwege über einen Stil, der zwischen Dekorativität und Monumentalität schwankt. Je nach der Begabung tritt bald das eine, bald das andere in den Vordergrund. Bei Schmidt-Rottluff ist es das Monumentale, bei Kirchner und Heckel das Bloß-Dekorative! Gewiß kommt hier das Negative der Schmidtschen Einstellung seiner Kunst zu Hilfe: nämlich der Mangel dessen, was wir als „guten Geschmack" bezeichnen. Das Ästhetisch-Artistische fehlt ihm durchaus, — nur selbstgewisse Primitivität prägt sich in seinen meisten Schöpfungen aus; und je älter er wird, desto rauher dokumentiert sich dieser Wille zum Ursprünglichen. — Gewiß können hier Einwände und Vorbehalte gemacht werden: schuf er nicht mit größtem Geschmack den Holzschnitt (von 1911) mit dem großen Segelschiff vor der strahlend weißen Elbmündung oder Schnitte mit großen gelagerten Katzen? Sind nicht auch in manchen Gemälden die Farben ausgezeichnet aufeinander abgestimmt? Ich aber meine: es durchdringt das Eigentliche dieses Künstlers wohl auch diese Werke, aber es bleibt doch in anderer Weise mit ihnen verbunden, wie etwa der Kunstwille Kirchners mit seinen geschmackvollen Dingen: irgend etwas wie ein mächtiger Akkord steht hinter (eher hinter, als in) diesen Werken. Man möchte sagen: granitenes Gefühl durchdringt diese Sachen, — und nicht ein blumenhaft leichtes wie bei Kirchner. Das ist ja auch sehr begreiflich: wollte Schmidt-Rottluff doch zuerst Architekt werden. Nicht zufällig und nebensächlich bleibt der Einfluß dieser Ursprünglichkeit. Das hohe Pathos seiner Gestalten erklärt sich so! Vielleicht darf man behaupten, daß diese Begabung mit architekturalem Sinne im Kampfe zwischen Impressionismus und Expressionismus den Ausschlag gab, — am Ende gar das eigentlich treibende Motiv bildete. Man erinnert sich, daß der Katalog der „Neuen Sezession" von 1911 das Wandgemälde als das Wunschgemäße hinstellte. So wird es doppelt begreiflich, wie

hier in diesem Wettlauf der Geister eine Genialität den Sieg davontrug, welcher das architektonische Grundgefühl zu tiefst eingeboren ist.
Diese Anlage setzt sich nun weiter durch und wird immer fühlbarer: alles Mittelpunkthafte wird wie ein Haus, um das sich Parkanlagen ziehen, manchmal wie ein starres Fort von Drahtverhauen umsäumt, – dann und wann auch wie in einer sehr großen Pyramide eine dunkle Kapelle, in der eine ewige Lampe brennt.
Der Übergang zu diesen großartigen Dingen dauert bis 1913. Das vorhergehende Jahr experimentiert auf etlichen Gemälden mit kubistischen Mitteln unter Verwendung temperafarbener, matter Tönungen, und es drängt auf Geradlinigkeit oder geometrisierende Rundung der Glieder. So sitzen „Drei weibliche Akte" (bei C. Hagemann, Leverkusen) braun auf gelben und grünen Kissen beieinander, – mit hellblauen Augen und roten Haaren. Gewiß scheint dieses Bild am ehesten noch geschmäcklerisch arrangiert, aber das helle Rot auf der linken Seite bläst eine aufschreckende Dissonanz in das anscheinend Kunstgewerbliche der Bildstruktur hinein.
Die expressionistische Tendenz drängt unaufhaltsam: 1913 ist ein prachtvolles Jahr voll Explosivität, Großzügigkeit und Temperament. Reihen von roten oder bräunlichen Frauenakten, in großstilisierter Landschaft, – Stilleben mit exotischen Figuren und Töpfen und einige Ostseebilder (in helleren braunen und blauen Tönen) sind belebt von rauherem Schwunge als ehedem: die Landschaft wellt auf und ab, als stünden die Figuren auf einem Vulkan, – aber diese Menschen sind ruhig, ungeängstet: mit riesigen Leibern wandern sie sicher zwischen gigantischer Pflanzenhaftigkeit. Unauslöschlich bleiben im Gedächtnis Bilder wie der „Sonnenuntergang" (bei Dr. Niemeyer, Hamburg), dessen dunkelrote und blaue Bäume aus gelbbraunem Boden in geradliniger Senkrechte aufsteigen, – zwischen ihnen dreht sich die Sonne als ein riesiges Rund. Dramatisches dröhnt hier, und unwillkürlich schreckt man in die Höhe: „Welch gräßlicher Mord im wutvoll schreienden Himmel??"
Eine herbe Eckigkeit hatte in diesem Jahre schon begonnen, die Dinge zu umpanzern, wie mit Kanten von Pyramiden: ein neuer Sieg des Architektonischen! Das Jahr 1914 bestärkt diese Richtung. Aus der großzügigen Dekorativität wirft sich dieser Künstler nun ins Dramatische völlig hinein: Kampf wird jegliches, auch das Friedlichste: Linien, die aufeinanderstoßen, sich überstürzen, überwinden, niederbrechen, auferstehen. Das Kampfjahr der Welt kündigt sich prophetisch an! – Doch wird die allgemeine Tendenzierung zum Absoluten hin nicht durch die Infamie der Zeitumstände unwirksam gemacht. Das Bild einer „Handschuh-Anziehenden" (bei Dr. Niemeyer, Hamburg) ist eine Harmonie in Braun und Grün, aus der das hellgelbe Gesicht hervorleuchtet, – nein: hervorscheint. Denn dies ist nun die weitere Entwicklung Schmidt-



K. Schmidt-Rottluff — Akte im Freien (1913)

Rottluffs, daß seine Farben dunkler, aber auch glühender werden. Die lauten Effekte der Frühzeit sind vergangen, — in tieferem Glühen (warm und stark) beseelt sich die Welt: die ganze Lebendigkeit ist von außen nach innen zurückgerissen. Den Höhepunkt des Jahres 1915 bilden Porträte von L. Feininger und Fräulein R. Schapire. Riesige Köpfe deuten auf das Übergewicht der Geistigkeit. Auch in der äußeren Ähnlichkeit hat Schmidt-Rottluffs Kunst Vortreffliches geleistet. Und die Beseelung ... — Hat man in neuerer Kunst den Aufschwung idealistischer Enthusiastik großartiger „dargestellt" als im Porträt von Fräulein R. Schapire? — Ist die denkerische Ästhetizistik (— Blick in formalen Problemen vergrübelt —) treffender „charakterisiert" worden als auf dem Porträt des Malers Feininger? Ganz zu schweigen von jenen Porträten, die der — ohne „Auftrag" — Abgebildete verschmähte, weil er seine Seele durch Linie und Farbe zu sehr entblößt fühlte.
Die Komposition Schmidt-Rottluffs beginnt mit großer Lebendigkeit, die etwa im Bild „Am Bahnhof" in der unteren Ecke rechts beginnt, wellenförmig strömt nach links bis zur halben Höhe des Bildes hinauf und weiter nach rechts oben hin. Später wird der Rhythmus eindeutiger, geht etwa in einer Landschaft (1911) von der linken unteren Ecke aus und verteilt sich über die Bildfläche. Härter wird die Diagonale in der späteren Zeit betont, kämpferisch durchzuckt sie die Fläche, ohne erhebliche Aufhaltepunkte zu finden. Noch in den letzten, den religiösen Holzschnitten hat sie das Übergewicht. Sie zeigt: Verinnerlichung ist nicht als Beruhigung gemeint; sie sagt: Innerlichkeit ist stetige Glut und starkes Feuer!
Es träfe die Erkenntnis seines Werkes, die sich ausschließlich, ja auch nur wesentlich auf die Analyse der formalen Eigenarten beschränkte, nicht das Hauptsächliche. Daß formelle Tendenzen wichtiger Art sich finden, ist klar. Nirgends wurde von anderen Künstlern sonst jene rein graphische Kraft erreicht, die in seinen Holzschnitten steckt und die in ihrem Kontraste von Weiß und Schwarz ihren Kampfruf erschallen läßt. Das Eigentliche aber liegt doch wohl jenseits der rein formalen Werte. Nicht nur, daß etwa „das Leben" die Ausgeglichenheiten temperamentvoll auflockerte und durcheinandertriebe, — sondern: die Verinnerlichung der Welt ist hier in beispielhafter Weise vollzogen. Vergeistigung? freilich! — aber eine Vergeistigung, die eine Verinnerlichung ist. Es gibt ja auch eine Vergeistigung, deren Kraft die Außenwelt durchströmt, beflügelt, elektrisiert, — einer überladenen Leydener Flasche gleicht die Noldesche Welt. Bei Schmidt-Rottluff aber sinkt die Welt in den eigensten Ursprung zurück, wird göttlicher Embryo und wächst wieder heran in dem Willen dieses eigenartigen menschlichen Charakters. Verinnerlichung heißt hier Typisierung. Schmidt-Rottluff: der große Metaphysiker! Mystiker! — Wie kann man heutzutage Mystiker sein? Nach

1918 ist's nicht schwer: brach doch Deutschland zusammen, — wurde die Verlogenheit der Gegner offenbar! Schmerz und Fluch — wohin man sieht! Schmerz und Abscheu! Fluch und Verachtung! Doch diese Erkenntnis kommt uns plötzlich: Ekel, Ekel trieft nun mit einem Male von allen Ecken der Geistigkeit, und Eiter zerfrißt unsere verelendeten Seelen. Aber: Schmidt-Rottluff: — der fühlte lange vorher die Infamie unserer Welt, wandte sich viel früher in das Land der Ursprünglichkeiten und Ewigkeiten, das er in der Seele fand. Diese Heimkehr der Seele in sich und in Gott ist das Leitmotiv seiner Entwicklung. Vom Tanz zum Gebet. Von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit. — Man kann auch wohl sagen, vom Willen zum Gefühl. Denn es ist in seiner Frühzeit der Wille, der so orkanen seine Farbfanfaren bläst. Der wird immer stiller in sich gekehrt; nicht schwächer, doch fest und fester zusammengeballt, — wie sollte in der Zeit, die immer tagtäglicher wird, sonst das Wesen der Ewigkeit im Menschen wachsen? Und nun blühen aus der inneren Glut der in sich versenkten Lebendigkeit fremdartig große Dinge der Gefühle und der Andächtigkeiten auf.

*

Die Graphik Schmidt-Rottluffs geht in ihrer Entwicklung ziemlich parallel mit der malerischen Entfaltung. Sie nimmt 1907 ihren Ausgang vom Impressionismus, wendet sich 1909[5]) und 1910 zum Expressionismus und gipfelt neuerdings in Blättern von großer Monumentalität. Man findet diesen Aufschwung schon technisch geäußert im Verhältnis der Verwendung von Holzschnitt und Steindruck: dieser ist anfangs bevorzugt, jener überwiegt von 1910 an und wird in den späteren Jahren ausschließlich benutzt. Zu größter Stärke und Bewegtheit drängt das graphische Schaffen kurz vor dem Ausbruch des Kriegs. Nun entstehen Blätter voll Gewalt und — oftmals — Gewalttätigkeit[6]). Die Linien regen sich heftig, verlassen die früher beliebte ruhige Steilheit und Horizontalität, werden reiner Ausdruck des „psychischen Vitalismus". Ausgezeichnete Schnitte folgen rasch einander: so ein herrlicher Tannenwald mit riesengroßen Stämmen und Ästen, ein weiblicher Kopf mit großen, kraftausstrahlenden Augen, zwei Mädchen mit erhobenen Armen vor einem Sonnenaufgang am Meere, vor allem aber eine schwermutsvoll blickende Frau vor einem Tisch: „Melancholie"; Blätter voll intensivster Liniensprache und vertieftem Innenleben, weit entfernt von bloßer Dekorativität. — Der Winter 1914/15 bringt große Köpfe in starker Monumentalität, die noch überstiegert wird in spätern Jahren durch Porträte und Gestalten.

Zuletzt traten seine „Religiösen Holzschnitte"[7]) ans Licht. Die Frucht aller seiner Werke, die nun fast nur wie Vorbereitungen wirken. Geist durchdringt hier die Dinge



K. Schmidt-Rottluff Handschuhanziehende (1915)



K. Schmidt-Rottluff Bildnis Feininger (1915)

und Menschen. Doch dies treibt alles noch über das ihm Frühere hinaus: daß der Sinn nicht bloß metaphysisch gestimmt ist, sondern daß er die Welt um sich herum ergreifen will, modeln, verwandeln. Aufrufe religiöser Geistigkeit flammen diese riesigen Blätter! Anklage dröhnt, und Fluch zischt, und Vergebung besänftigt. Kraft des Gefühles wie bei Dostojewskij: mit dessen Augen blickt Christus in die abscheuliche Welt — prophetisch drohend und vergebend-weichherzig. Das ist ein russischer Christus: vielleicht etwas schmutzig, sicherlich zerlumpt, — aber innen glüht die Seele in Übermenschlichkeit. Er könnte uns vielleicht wirklich nahe sein: er kommt ohne die Ansprüche göttlicher Entsandtheit; nur wissend: was er will, sei gut, öffnet er sein Herz. Aber er verlangt auch, daß wir ihm folgen: denn die Wahrheit wohnt in ihm, in ihm! Wie sonderbar blicken seine Augen: hinausverlangend in flehendem Suchen: sei doch meiner Seele Bruder und Genoß und fühle das Heilige in dir!! — Wer möchte diesem Flehen widerstehen? Wir greifen in unser Herz, — ach, wie kalt und leer! Wo ist unseres Lebens allmenschlicher Trieb?!
Unter dem Kreuze des Isenheimer Altares hebt Christi Mutter die Hände ein klein wenig in lautlosem Schmerz. Der hat sein Echo in dem Gesichte Mariä dieser Blätter: aber die Augen schlagen sich auf, die Lippen beben verzerrt, und eine Hand regt sich allein. Blickten je Augen schmerzhafter? Röchelte irgendein Mund in furchtbarerem Gram? Schmale Hand hebt sich abwehrend — versteift wie im Todeskrampf —, aber die Strahlen der Weltqual stechen haltlos durch sie hindurch. Steht sie neben dem Gekreuzigten, — durchstürzt sie die Erinnerung ihres gramvollen Lebens, — oder ist sie nur Mutter, die aus der Ferne mitleidet die Sehnsucht und den Todeskampf sterbender Söhne? — Grauenvoll blickt hier der Schmerz, und fast verglast sich das eine Auge. Von Weiß ist das Lippenpaar umlagert und die Augen. Weißer Glorienschein umzuckt ihr Haupt. Schwarzer Schmerz überfließt zumeist dieses Blatt, dem ich in der ganzen deutschen Kunst kein gleichwertiges finde.
Judas-Kuß und Verrat. Entsetzen muß Judas gefaßt haben, als er in die Augen Christi sah. Entfloh doch Hagen vor der Zufälligkeit eines schläfrigen Siegfriedblickes. Wie hätte der Verräter am Menschlichsten nicht erschrecken sollen?! Blitze durchfuhren ihn: er sah die dargebotenen Lippen, — zu fürchterlich blicken die Augen des sinnlos Verratenen, — er beugt sich zurück, — wie sollte er diesem Glutsturz nicht weichen. — Aber leugneten wir nicht fast alle (1914—1918!!) den Sinn des ehrlichen Lebens? Sehen wir nicht alle vor uns das gleiche strafende, fluchende, richtende Antlitz?
Die anderen Blätter sind vielleicht nicht ganz so stark. Nur der „Jünger" ist von gleich großer Beseelung und äußerer Großheit des Gesichtes und seiner bittenden, mitleidenden Augen.

Den Vergleich mit anderen religiösen Kunstdingen unserer Zeit ziehen wir an anderer Stelle. Über die grundsätzliche Wichtigkeit innerhalb seines, Schmidt-Rottluffs, Werkes kann ein Zweifel nicht bestehen. Denn der Geist ist handelnd geworden: das Auge schaut hinaus in die Welt, — Auge, das früher in sich hinein sah und sann. Allerdings ist dieser Blick ganz anders als der, mit dem Noldes Salamanderseelen die Welt durcheilen. Die sind wirklich Augen, zum Schauen gemacht und Suchen, Finden von Wirklichkeiten, die der Geist durchdrang. Aber diese hier? — sind Brunnen, in deren Tiefe das Göttliche schimmert. Wohl greift das Göttliche aus ihnen hinaus in die Welt; aber es zieht das Ergriffene zugleich an sich und bittet: laß dich zurückführen zu Gott, in den Ursprung, verewige dich.
Vielleicht hat das Ewige Reue über seine Schöpfung? Man möchte es denken, so man diese Blätter betrachtet und fühlt: neu, neu müßte die Welt erschaffen werden, neu aus göttlichem Willen heraus. Wenn diese Aufrufe Schmidt-Rottluffs (die stärkste Bekundung religiösen Sinnes seit Dürers Apokalypse) vergeblich sein sollten, mit welchen Hämmern muß man dann noch an die niemals ertönenden Wandungen unseres Herzens schlagen . . .!

*

Neben Ölgemälden und graphischen Blättern steht eine umfangreiche Produktion kunstgewerblicher und plastischer Arbeiten. Allerdings hat bis vor wenigen Jahren die Plastik eine ganz geringe Rolle gespielt. Nur vier große Apostelgesichter (aus Messing, bemalt, 1912 für die von Heckel und Kirchner ausgestattete Kapelle auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung bestimmt) sind aus der früheren Zeit neben einigen anderen Köpfen erwähnenswert. In jenen Gesichtern schwankt die Tendenz noch unentschlossen zwischen den Welten: Markus und Lukas blicken willenshaft-klar mit noldesker Weite in die Außenwelt hinaus, — Matthäus und Johannes sinnen (fast geschlossenen Auges) in sich hinein: vor allem Johannes! — Weiter schreiten Flachreliefköpfe aus Holz, — noch mehr verinnerlicht, geradliniger in der Kontur, größer im ganzen und einzelnen.
Erst die letzten Kriegsjahre haben Schmidt-Rottluff in stärkerem Maße zur Plastik getrieben. Er empfing hierbei Antriebe aus der großen Kunst der Negerplastik. Ein merkwürdiger Kopf (um 1916) zeigt alle Errungenschaften der späteren Werke malerischer und graphischer Art: große Flächen, harte Linien. Aber der wesenhafte Unterschied zum Vorbilde: die Verinnerlichung in höchster Intensität, die bewußte Metaphysizierung im Unterschiede zur Instinktivität des Fremdländischen, kommt deutlich spürbar zum Ausdruck. Eine weitere Vollendung und zugleich Überwindung vollführen spätere Werke: Vollendung, weil ein reicherer Rhythmus die Einzelheiten der Gestalten und Köpfe bewegt, — Überwindung, weil auf die rein frontale und flächenhafte

Ansicht jetzt eine Plastik mit betonterer Dreidimensionalität folgt. Nach oben blicken die Augen der Köpfe, nach oben heben sich gefaltete Hände. Andacht – nicht dem Millionenheere der Sterne über uns, außer uns, sondern Andacht vor dem Göttlichen in uns, .. in uns. Nicht weil ihr Gefühl so schwach wäre, ist alles nur angedeutet, – weil das Erlebnis unendlich ist, darum bleibt alle endliche Wirklichkeit nur schattenhaftes Symbol in Einfachheit und Größe. So tiefer Glanz liegt in diesen Herzen und Gesichtern, daß die Einzelheiten ihrer Erscheinungen wie aufgezehrt sind: sie verschwinden in überirdischem Lichte. Man möchte sagen: ihr Antlitz sei nach innen gewandt. Und ihre Lippen atmen so, als flüsterten sie immer in sich hinein.

*

Die kunstgewerblichen Arbeiten Schmidt-Rottluffs unterstreichen gewissermaßen das Prinzip des abstrakten Expressionismus. Denn bei den anderen Dingen der Kunst läßt man sich die Primitivisierung gefallen, auch wenn man nicht direktes, unmittelbares Gefallen an Expressionistischem hat: man kann einen neuen ästhetischen Reiz fühlen. Aber die sozusagen handgreifliche Berührung mit expressionistischen Arbeiten des Kunstgewerbes setzt die tiefgehende Gleichartigkeit zwischen dem Besitzer, Benutzer und dieser Kunstart voraus, – andernfalls würde kein Mensch solche Dinge ertragen, ja tragen können in der Alltäglichkeit des Lebens. Hier ist nun nichts, gar nichts mehr von Finesse zu spüren. Groß und einfach empfindet man so vielfältige Exlibris, Visitenkarten und Briefbogenentwürfe, seine Ketten, Broschen aus ungeglättetem Silber, das ungeschliffene Steine festklammert. – Man fühlt: eine ganze Kultur will sich hier in einem Geiste aus einem Herzen die Wirklichkeit erneuern.

*

Bedenkt man den Umfang und die Vielseitigkeit des Werkes dieses Künstlers, so kann das Urteil nicht zweifelhaft sein: Schmidt-Rottluff ist der Größte der abstrakten Expressionisten. Bedenkt man den Gehalt seiner Werke, so mag man wohl mit Recht zweifeln, ob er ein Bild malte, das dem Bilde der „Tierschicksale" Marcs gleichwertig erachtet werden könnte. Sicherlich nicht! Doch wird man hinwiederum fragen dürfen: findet sich bei Marc ein Werk, gleichwertig der „Melancholie", dem „Tannenwald", der „Mondnacht"? Doch wohl nicht. So scheint die seelische Ebene beider Künstler gleich hoch im allgemeinen. – Und man erwäge nun noch die Vielfältigkeit des Ausdrucks! Ja: Schmidt-Rottluff hat das Urkräftige in sich, – nicht die Sprödigkeit des Gußeisens, das zerbricht, wenn man es biegt, sondern die des Stahles, der elastisch dem Drucke nachgibt, um wieder in seine Geradheit zurückzuschnellen. Aber daneben konzentriert

sich doch auch in einigen Blättern Trauer und Schmerz, — höchst gesteigert: als das Erliegen des Wesens von innen heraus und nicht als Erlahmung der Seele am Widerstand der stumpfen Welt. So geht Schmidt-Rottluff auch hier über die Reihe der sonst ausgedrückten Gefühle mit Entschiedenheit hinaus.

In diesem großen Werke sind es die letzten Jahre gewesen, die uns das gebracht haben, was wir eben als „Schmidt-Rottluffhaft" empfinden: eine reichbewegte Rhythmik, die ungefesselt von akademischer Durcharbeitung und Komposition durch das Bild hindurchbraust, in das Einfach-Monumentale der Linien und Flächen sich emporhebend, — als Ausdruck eines rein positiven Weltgefühls, das keine äußerlichen Schranken seiner selbstherrlichen Gewalt anerkennt. Der unwankende Lebenswille war ihm von jeher die eigentlichste Triebfeder, — jenes heroisch-innerliche Weltgefühl und Wollen, das die Pyramiden und Sphinxe hervortrieb: leidenschaftlich erlebte Energie des Lebens, die sich zugleich streng beherrscht. Überblickt man die ganze Entwicklung seiner Kunst, so denkt man an Ägypten: vielleicht lagerten Sphinxe dort schon vor der Sintflut? — dann schaute ein erstaunter Engel, der ahnungslos über den Wassern und der meerbedeckten Riesengestalt schwebte, wie Kopf und Gesicht und langgestreckter Körper — umhüllte von Strom und Geschlinge und tausendfältigem Schimmer — allmählich aus dem Strudel der Wogen heraus sich hoben in immer größere Klarheit, Einfachheit, Gewißheit, — empor in das Licht der ewigen Sonne.

So wuchs auch Schmidt-Rottluffs Werk aus dem Felsboden tiefster Verinnerlichung zu unwankender Festigkeit und Größe heran.

---

[1]) Niemeyer in der „Denkschrift des Sonderbundes", S. 93.

[2]) So: Vergl. den Holzschnitt der „Mutter" (abgebildet „Kunstblatt" 1917) mit dem Gemälde Picassos in der Sammlung Kluxen Nr. 51; angeregt zu seinen Bildern mit großen weiblichen Akten wurde er durch Pechsteins Bilder von 1910: große weibliche Gestalten (rot und gelb), schwarz konturiert im blauen Fluß zwischen grünen Bäumen, die andererseits in ihrer plumpen Gestaltung wieder fremden Einfluß verraten; zu seinen Plastiken vergl. Einsteins „Negerplastik", S. 96.

[3]) Vergl. Niemeyers „Denkschrift des Sonderbundes", S. 93 (mit Abbildung).

[4]) Diese roten Sonnenflecke hat später Pechstein auf einem Bilde, das ich in der Sammlung Kluxen sah, — nämlich dem „Morgen am Haff" (1911) —, verwandt.

[5]) „Brücke"-Mappe 1909.

[6]) Sonderheft der Berliner Zeitschrift „Aktion" Winter 1915.

[7]) 1918. Als Mappe erschienen bei Kurt Wolff 1919.

Der arabeskenhafte Expressionismus

Der buddhistische Mönch entsagt aller Welthaftigkeit und Lebensfreude, — doch darf er musizieren. Ist dies nicht ein Widerspruch: das Ich und die Welt verneinen und doch eine Kunst ausüben, die als die subjektivste aller Künste gilt?! Oder: sollte das Subjektivistischeste zugleich das Absolute sein oder werden? Man möchte es denken, wenn man die gleiche Gegensätzlichkeit im Bereiche expressionistischer Theoretik findet. Kandinsky nämlich deutet im „Geistigen in der Kunst" bei allen schwierigen Problemen auf das Göttliche im Hintergrunde der Welt und Kunst als auf die letzte Lösung der Schwierigkeiten hin und verknüpft damit ganz eng die Sehnsucht nach der Ausdrucksfähigkeit der Musik. Später aber enthält er sich solcher Redeweise und fordert ein rein malerisches Werk. Dort also verweist er auf das Absolute, jetzt auf das Rein-Subjektive. Wiederum wird die Möglichkeit laut: sollte beides identisch sein?
Es ließe sich wohl denken. Wie früher der dialektische Umschlag des Rein-Individuellen ins Allgemeinste aufgezeigt wurde, so könnte sich auf rein malerischem Boden ein gleicher Vorgang verdeutlichen. Man könnte sich fragen: ist denn das Göttliche, Weltschöpferische malerisch anders ausdrückbar als durch Arabeskenformen? Man könnte meinen: durch Augen, die so feuertrunken in die Welt blicken, wie die Gestalten Noldes. Gewiß! und doch bleibt dies ein Umweg: es ist ja nur das Göttliche in Menschengestalt, — aber nicht das Absolute in seiner eigentlichen Größe und Reinheit vor der Weltschöpfung und ohne sie. Solches eigentliche Absolute müßte durch Formationen zum Ausdruck kommen, die noch fern vom Menschlichen ganz tief unten in der Wertstufen-Reihenfolge der Wirklichkeiten stünden. Es dürften weder animalische, noch vegetative, sondern bloß anorganische Formen sein, in denen Lebenskraft sich andeutete. Das bedeutete aber nichts anderes, als eine völlig abstrakte, geometrisierende Kunst fordern, mit unnaturalistischen Formen und Bewegungen. Denn rein formale Bewegungen, wie die der Atome, Jonen, Moleküle, müßten es sein, in denen sich die rein formalen Einheiten bewegten. Damit aber ist eine arabeskenhafte Kunst gefolgert!
Nicht anders ist aber auch die rein subjektive Kunst zu konstruieren. Sie hätte zur Verfügung nur Linien und Farben, — so wird auch sie ohne weiteres nur eine Kunst ins Werk setzen können, die arabeskenhafter Art ist.

Diese Überlegungen würden dahin führen, einen ganz engen Zusammenhang zwischen dem Willen zur Abstraktheit und dem arabeskenhaften Expressionismus anzunehmen. Und in der Tat zeigt sich auch die Entwicklung der „Sturm"-Künstler, deren Art am besten das Arabeskenhafte[1]) enthält, zunächst naturalistisch, dann abstrakt und dann erst arabeskenhaft eingestellt.
Eine große Reihe oft recht interessanter Persönlichkeiten sind diesem subjektivistisch-absolutistischem Drange gefolgt. Zwei Generationen kann man unterscheiden, — wenn auch weniger dem persönlichen Alter, als ihrer Entwicklung und Ausstellungszeit nach. Da ist in der älteren Generation: Kandinsky, Archipenko (der russische Plastiker) und Franz Marc, — dann in der zweiten Folge: Bauer, Wauer, Campendonk, die sich zu jenen früheren verhalten wie Ersatzprodukte. Zu den letzten gesellen sich dann noch glücklicherweise einige tüchtige Menschen wie Lyonel Feininger, Jakoba van Heemskerk, Fritz Stuckenberg, Arnold Topp, — gesellt sich noch ein genialer Mensch: Paul Klee. Linien und Farben sind hier bloße Ausdrucksformen für Gefühlsinhalte, sie sind sozusagen bloße Werte. Naturalistik organischer Art fehlt. Die reine Subjektivität oder auch die reine Absolutheit verkörpert sich im Zusammenhang der malerischen Komponenten. Die Versuchung liegt nahe: daß diese Formenwelt zum bloßen Spiel werde, — daß pure Artistik sich mit geschicktem Handgriff des Steuers bemächtigt, an welchem man einzig und allein die Faust Gottes fühlen möchte. Manchmal ist die zweite Generation des „Sturm" dieser Versuchung erlegen, soweit sie nicht bloßen Kitsch (wie Wauer) oder pedantische Langweiligkeiten (wie Bauer) produzierte, — mit einziger Ausnahme Paul Klees.
Der mächtigste Maler der Gruppe ist W. Kandinsky. Ein großer Dramatiker, — shakespearehaft durchstürmen seine Linien das Bild, verknoten sich wild-feurig, branden in breiten Flächen durcheinander, brechen mutlos wieder zusammen und erheben sich neu zum urkräftigen Kampf. Es gehört die Intuition einer guten Stunde dazu, um sich einzufühlen. Gelingt es, so gewinnt man diesen Meister bewundernd lieb. — Sein lyrischer Partner ist Paul Klee, — in seiner Eigenart ebenso wesentlich, wie der starke russische Dramatiker.
Die Bedeutung Adolf Hölzels soll damit nicht verkannt werden. Aber einmal zeigt doch schon der Mangel bedeutenderer Schüler (außer etwa Eberz und Karl Kaspar), daß seiner Begabung die zeugende Kraft des großen Russen fehlt. Und dann ist seine Einstellung zu abstrakt im bedenklichen Sinne, als daß er eine besondere Wertschätzung fordern könnte. Denn für Hölzel liegt das A und O aller Kunst in der richtigen Verwertung der technischen Mittel beschlossen. Das Metaphysische der Gesinnung und Ausdrucksfähigkeit ward ihm vom Schicksal versagt, das den Russen gerade mit diesen

Tendenzen so überreich begabte. Es hängt das mit seiner Suche nach dem Gesetzmäßigen innerhalb des malerischen Kunstgebietes zusammen: Hölzel strebt nach einem Kanon gesicherterer Überlieferung, — so etwas wie nach einem Generalbaß der Malerei. So nimmt er seinen Ausgang vom Technischen und Gesetzhaften, nicht vom Persönlichen. So entbehrt er zwar nicht der vibrierenden Lebhaftigkeit der malerischen Schauung, wohl aber des Willens zum Ausdruck urweltlicher Primitivität. Das Intellektuelle seiner Überlegungen läßt seine Kraft immer wieder in ein Gebiet abirren, das mit „Kunstgewerblichkeit" nicht ganz zutreffend und keineswegs erschöpfend gekennzeichnet, wohl aber einigermaßen richtig angedeutet wird.

[1]) Man sollte die Arabeske nicht mit dem Ornament verwechseln. Ornament ist eine Kunstform, die zum Schmuck von Gebrauchsgegenständen dient und vom Willen zur Ausgeglichenheit, zur Schönheit beherrscht wird. Die Arabeske als freie Kunstform kann viel mehr ausdrücken: allen innerlichen Neigungen (im Guten und Schönen, wie im Bösen und Häßlichen) folgen.

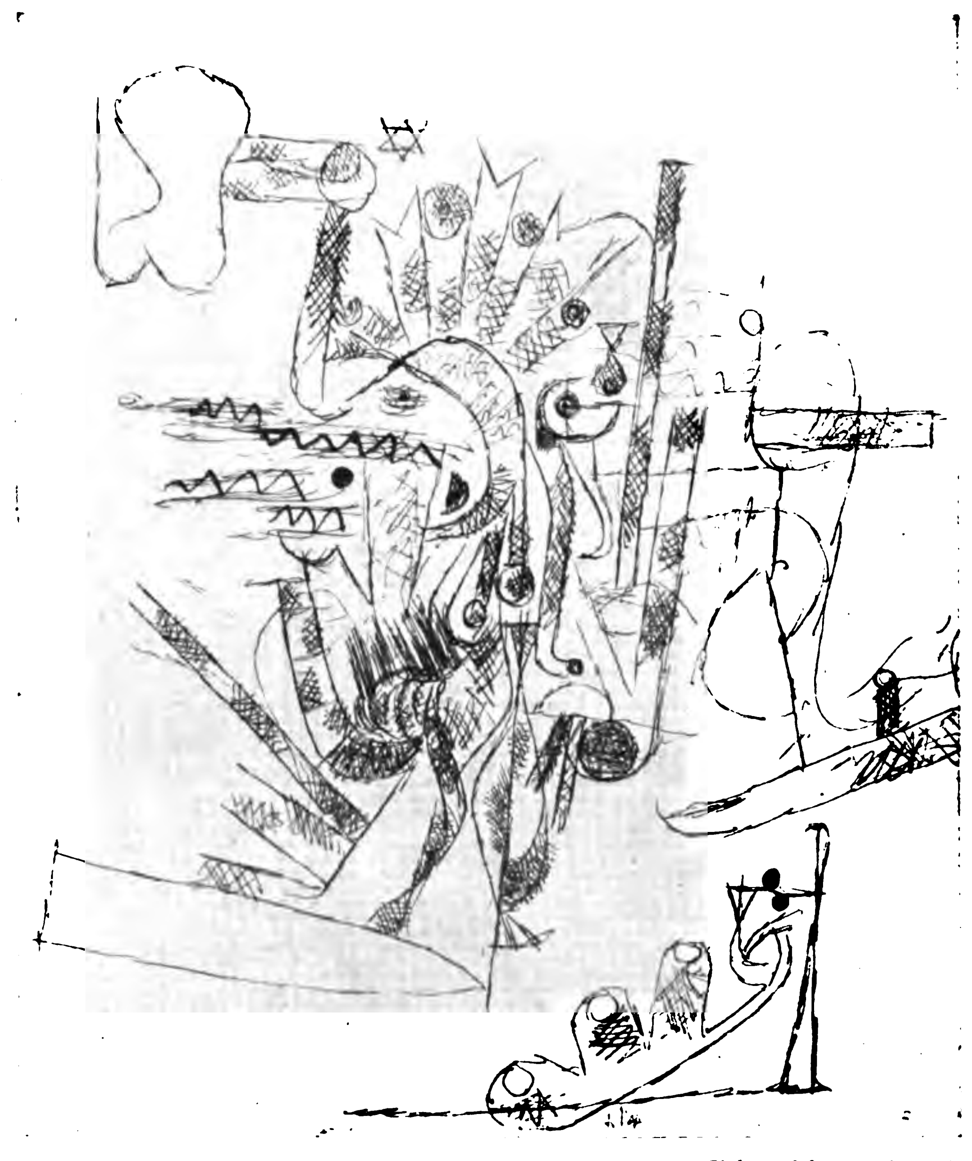
Paul Klee

Vielleicht kann man nur im Mondlicht Quintessenzen brauen? Quintessenzen ... — wie das klingt: Violinen-Licht-Strich, der verblaßt, verdumpft ... ja: aus der Ferne antwortet das Echo wohl. Ist dies nicht Mondlicht? Von der Sonne her für den Menschen bestimmt. Aber warum ein so weiter Umweg? Wahrscheinlich ist es zu hell, grell, heiß, — so gar nichts für Seelen, die Quintessenzen lieben, — und sollten wir nicht alle dies tun?! Für die ist nur Mondlicht gut genug. Mondlicht, — das glitt durch den großen Filter des Weltäthers zweimal hindurch, glitt an Mondkratern hinab und hinauf, — so wurde es schon silberne Essenz, wenn es jetzt auf uns herabfließt. — Wenn ich doch auf dem Monde wäre! ... Freilich: das Sonnenlicht so aus erster Hand? Würde wohl ein bißchen scharf und heiß sein. Aber: wenn wir uns beide an der Hand faßten und uns gegenseitig hülfen: wer weiß, ob wir nicht die abgewandte Seite des Mondes sähen. Ob es dort noch stärkere Quintessenzen gibt als bei uns? Vielleicht doch solche Seelen: Menschen- und Tierseelchen, wie bei Paul Klee? So ganz zarte, spinnwebhaft durch den Raum, um die Kapellen, in den Lüften verbreitete. Seelen-Quintessenzen: Seelchen, die nicht mehr ganz fest auf ihren Beinen stehen können, — Seelchen, vom leisesten Lufthauch meilenweit entführte — und doch unbewegte: sind sie nicht überall gleichmäßig zu Haus: am Bord des Schiffes und in den Ebenen von Tunis? Wie sollten sie nicht!: Quintessenzen sind sie ja. Unsereiner freilich ist nicht heute hier, morgen dort, — sie aber reiten auf dem Mondstrahl, und der geht nicht durch mit ihnen, — der folgt ihrem leisesten Schenkeldruck. Wenn sie nur Schenkel hätten, — aber diese zart-zartesten Beinchen, wie sollten die selbst so flatterhaften Geistern eine Stütze sein. Wozu auch? Sind sie doch alle so eng verschwistert, daß Bein hinübergleitet in anderes Bein, Kopf in Kopf, Sinn in Sinn.. Man kann Spiritismus hier erlernen. Aber wird uns nicht oft unser Schatten selbst zur Last? Ja, unsere Seelen sind noch zu schwer auch durch die astrale Körperlichkeit gebunden, wir müssen sie befreien ins rein Geistige. Und es sollten nicht bloß Einzelseelen ihr Spiel treiben. Das Seelische des Weltgeistes möchten wir schauen. Klee läßt es uns ahnen: ganz arabeskenhaft und farbig. Merkwürdig: Zeichnungen überspinnen sich mit astralen Menschlichkeiten, und in den Aquarellen regt sich leise der übermenschliche, der allmenschliche Geist. Seine Gedanken scheinen ganz warm und uns gnädig zu sein. Ob

wir als Geister wirklich so sonderlich aussehen werden: mit großen Antlitzen und Augen, ganz zarten dünnen Beinchen, erfahrungsreichstem Geiste? Je nun: wenn wir so gut in die überirdische Welt hineinpassen, wie Klees Gestalten in ihre Flüsse und Kapellen und Schiffe, dann haben wir vielleicht gar nicht einmal Grund, uns an einem Mißverhältnisse zu stoßen; auch heute irrlichtelieren ja unsere Seelen schon genug im Traume durch die Welt, – oder ob wir nicht selbst es sind, die sie erschaffen? Nehmen wir einmal an, unsere Seelen erschüfen sich eigenmächtig ihre Astralwelt, — vielleicht auf der anderen Seite des Monds, – gern nähme ich teil am zischelnden, flatternden Treiben der Geisterscharen; wenigstens für ein paar Menschenalter erholte ich mich gern in ihren Reihen von der Roheit unserer Zeit.
Du weißt ja noch gar nicht, wie süß die astrale Seligkeit sein wird. Wohl: du entfernst dich, — aber kannst du dich so in Liebreiz wiegen, wie jene Gestalt Paul Klees, umspielt von leichtfertigen Gedanklichkeiten, während Liebesgefühle in halbrunder Herzensschale lächelnd beben? — Wohl kannst du im Luftschiff fliegen, — aber warte nur! Alle kosmische Beseeltheit, die du fühltest, wird bloßer Schatten, verglichen mit der, die astrale Wesen lustig verschmilzt.
Ob Klees Geister des Jenseits auch traurig sind? Hungrig jedenfalls: schleichen doch mit Diebsgelüsten um den vollbesetzten Tisch, — sicherlich: sie wollen dort stibitzen. Und dann die Unseligen, Kapellen umschleichend, — aber der Heilige Geist schwebt wie eine Taube, und seine Strahlen treiben die Unglückseligen ins Dunkel zurück. Ich meine, sie werden dort schweben und flüstern und klagen und weinen. Oder sollten sie Entsagung üben, wie ihr Meister? Er weiß: Quintessenzen gelingen nur dem Entsagenden, Resignierten, der den hitzigen Strahl der Sonne floh und ins Kühl-Silbrige des Mondlichts tauchte; jenseits des weißen Glanzes dröhnt das All, und jenseits stürzen blutige Lebendigkeiten katarakten vom furchtbaren Gebirge der Geburt. Wozu dies etwa Ihm? Er lauscht ganz reglos der inneren Stimme, die in ihm laut wird; wie zitternd flüstert diese Stimme: „Nimm spitzesten Bleistift zur Hand und zarteste Pinsel, rühre dich nicht, sondern warte, warte, bis sich deine Hand von selbst regt."
— Der wahrhafte Seelenschreiber, Seelen-Entzauberer, Gottes-Verzauberer, – hier ist er: Paul Klee!
Er ist die reinste Sublimierung der deutschen expressionistischen Seelenschar. Die Gleichheit zu Odilon Redon. Ich weiß nun nicht recht, ob ich ihn lieber habe als den Franzosen, — meine Naturliebe steht mir da leider im Wege; wie gern liebte ich Paul Klee ohne Rückblick auf einen Rivalen! Aber sicher habe ich ihn ebenso gern, wie Redon. Vor allem seine Aquarelle; aber auch viele seiner Zeichnungen.

* * *

Wie mag er geworden sein? Eigentlich interessiert hier diese Frage gar nicht sehr. Sie ist ja nur dort sinnvoll, wo noch ein letzter Rest vererbter Gemeinsamkeit zwischen den Menschen sichtbar blieb —: auf welchem Wege verlor sich dieser Anfang? fragt man dann von selber. So nicht hier. Hier nämlich ist die Ausdrucksform des innersten Erlebnisses eine so andere, daß jene Frage nach historischem Sich-Entwickelthaben unsinnig scheint. Denn hier sehen wir das Allerletzte des seelischen Unter-, Hintergrundes alles Menschlichen, das von der Außenwelt berührt wird, wie von Reiherfedern, — in stenographischer Schnellschrift verzittert es, und Figuren zeichnen sich in diesen Ätherstaub ein, als sei er vom hellsten Strich der Violine durchritzt.
Ob Klee bewußt so konzentriert? Er gibt wohl als kopiegetreuer Nachahmer das Anschauungsbild des inneren Zustandes seiner Seele wieder. Und auch den der Wirklichkeiten? Wahrscheinlich; denn ein Hellseher, der die Zeichnung „Seelen Abgeschiedener nähern sich einem mit Gerichten besetzten Tisch" sah, rief verwundert: „Genau so sehe ich diese Wesen auch!" — Ist's eine allgemeinmenschliche Phantastik? Sind manchem Menschen wirklich Übersinnlichkeiten wahrnehmbar? Gleichviel: Klee ist Nachahmer der von ihm als äußerlich empfundenen Gesichte.
Primitiv stilisierende Aquarelle finden sich schon um 1908. Dann kommt er manchmal farbig ins Impressionistische hinein; und auch später ist er kein Liebhaber abstrakter Dogmatik. Wahrscheinlich hat ihm Kandinskys Lehre den eigensten Weg gewiesen. Und seine Augen erzählen von mystischen Praktiken, — wie oft muß er den Blick auf die andere Seite des Mondes zu richten versucht haben: so schaut nur ein Mensch, der aus der Entsagung subtilste Erkenntnis gewann, — nur eine Seele, seltenen Edelmetalls voll, das doch in der Stichflammenglut der Schicksale schmolz und siedete und verdampfte: an die edle Wandung schmiegt sich das Metall an, — verzaubert wohl? Denn in seinem Glanze spiegelt sich nicht die Außenwelt, sondern einzig das innerste Erlebnis der Seele.
Ob die neue Weltentwicklung ihm schädlich sein wird? Man erwäge Kokoschkas äußeres Wachstum der Form und ihre gleichzeitige innere Verarmung! Die früheren Dinge sind oft viel feingliedriger und erregter, 1915 bezeugt schon eine erhebliche Monumentalisierung der Zeichnung. Wenn er sich nur nicht verirrt? O nein! Wer so dem Innersten seiner Seele folgt, der kann nicht dauernd irregehen.



P. Klee — Federzeichnung (1918)



Die Geschichte der neudeutschen Expressionistik

Wer die Geschichte des deutschen Expressionismus schreiben will, hat die Wahl, ob er zuerst mit dem Expressionismus der Literatur oder mit dem der bildenden Künste den Anfang machen will. Der Expressionismus der Literatoren ist sozusagen bequemer. Er hält mehr ein und dasselbe Niveau inne. Er hat nicht die großen, vielen, verschiedenartigen Charaktere, die der bildenden Kunst ein so großartiges, reich nuanciertes Gepräge geben: Nolde, Schmidt-Rottluff usw. Die literarisch bedeutsamen Menschen sind doch nur geringfügig an Zahl. Auch haben sie verhältnismäßig nur wenig Werke hervorgebracht und sind überdies nur Spezialisten entweder des Romans oder der Novelle oder der Lyrik. Alles dies aber: große Umfänglichkeit der Leistungen und Begabtheit für alle Zweige der bildenden Künste, ja auch für Kunstgewerbliches findet sich vereint nur bei unseren zeitgenössischen Malern, die zugleich außerdem noch Radierer, Holzschnittler, häufig auch Bildhauer und Kunstgewerbler sind. Die ganze Fülle der Neuschöpfungskraft: Talent und Genie, hat sich bei uns in die Seelen der bildenden Künstler gestürzt und strömt aus ihnen unablässig und großartig wieder hervor.

Der innere Grund dieses Wertverhältnisses wird klar, sobald man an die allgemeine Struktur der zeitgenössischen expressionistischen Lebenslage denkt. Denn der Expressionismus liebt ja das noch nicht ganz Entfaltete, – das Blut, welches noch nicht in der Klarheit des Verstandes beruhigt wurde, – das Organische, welches erst auf dem Wege zum Geiste ist. Die Literatur als diejenige Kunstart, welche Gefühle und geistige Instinkte zu allgemeiner und individueller Größe intensiviert, mußte daher weniger stark von dem Prinzipe des Expressionismus ergriffen werden, als die bildenden Künste mit ihrem Angewiesensein auf die Welt des Leiblich-Organischen. Wahrscheinlich erklärt sich hieraus auch, daß die literarisch-expressionistischen Werke erst während des Krieges entstanden, während die bildenden Künste das gleiche Prinzip schon lange Jahre vorher gezeitigt hatten.

Im allgemeinen darf man so viel sagen, daß im Jahre 1910 die Krise innerhalb des deutschen Kunstlebens akut wurde. Es war in diesem Jahre, daß 27 Künstler von der Jury der Berliner Sezession zurückgewiesen wurden und 56 Gemälde zum Protest in einer gemeinsamen Ausstellung vereinigten, die den charakteristischen Namen trug:

„Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Sezession 1910". Es folgte dann noch eine zweite und dritte Ausstellung im gleichen und folgenden Jahre. Das Vorwort[1]) des Katalogs der letzten dritten Ausstellung ist sehr interessant. Die wichtigsten Thesen besagen: „Eine Dekoration, gewonnen aus den Farbanschauungen des Impressionismus, das ist das Programm der jungen Künstler aller Länder"; die Linie würde bewußt wieder angewandt, aber: „nicht formausdrückend, formbildend, sondern formumschreibend, einen Empfindungsausdruck bezeichnend und das figürliche Leben an die Fläche heftend"; „die jungen Künstler aller Länder empfangen ihre Gesetze nicht mehr vom Objekt, dessen Eindrücke mit den Mitteln reiner Malerei zu erreichen der Wille der Impressionisten war, sondern sie denken an die Wand, für die Wand, und zwar in Farben. Sie wollen nicht mehr die Natur in jeder ihrer flüchtigen Erscheinungsformen wiedergeben, sondern die persönlichen Empfindungen von einem Objekte derartig verdichten, zu einem charakteristischen Ausdruck zusammenpressen, daß der Ausdruck ihrer persönlichen Empfindung stark genug ist, um für ein Wandgemälde auszureichen"; „der Impressionismus war zunächst Naturpsychologie. Auf jede Wahrnehmung reagierte man mit einer unmittelbaren Aufzeichnung, – und indem man alle Werte der Oberfläche in einer leichten, farbigen Harmonie als augenblickliche Reaktion eines Temperamentes auf die Fläche bannte, geschah es, daß die dekorativen Elemente des Bildes stark vernachlässigt wurden. Man schuf eine Reihe sehr wertvoller Exerzitien in einer neuen, vielfältigen Ausdrucksform, mußte aber einer späteren Generation überlassen, mit diesen Mitteln in einer größeren Freiheit vom Objekt die große Dekoration zu schaffen, aus den gewonnenen Steinen das Haus zu errichten!" – Zum Schlagwort konzentrieren sich diese Thesen in der Formel vom „dekorativen Impressionismus".

Die Urteile der Kritiker waren im allgemeinen schroff und ablehnend. Die konservativen Blätter („Post", „Deutsche Tagesztg.") beliebten natürlich ihre bekannte Tonart anzuschlagen. Die liberalen Zeitungen waren im Grunde nicht viel verständnisvoller, aber doch im Ausdruck der Ablehnung anständiger. (Als Stilblüte führe ich das Urteil Fedor v. Zobeltitz' über Noldes „Christus in Bethanien" an: es sei eine „Blasphemie".) Nur Melzer, Otto Müller und César Klein finden als Talente eine bedingte Anerkennung.

Betrachten wir noch kurz jene Thesen des Katalog-Vorwortes, so ergibt sich, daß der Ausdruckswille bewußt geworden war, aber doch mit ästhetischer Absicht sich verband: die Wandfläche zu füllen. Noch aber ist der Impressionismus nicht beiseite gelegt; und die Ruhe, mit der seine Leistungen anerkannt werden, sticht lebhaft ab von der berserkerhaften Brutalität, mit der heute (nach zehn Jahren) Laien und spätgeborene Künstler

sich gegen die Eindruckskunst wenden. Übrigens hält sich dieses Vorwort auch von Metaphysik frei.

*

Die wesentlichsten Bilder der „Neuen Sezessionen" wurden von Mitgliedern der „Brücke" ausgestellt. Die in Dresden 1906 gegründete Künstlergruppe der „Brücke"[2]) hatte niemals einen solchen offiziellen Apparat, wie der „Sturm", — niemals solche metaphysische Pathetik, wie die Münchener Gruppe. Ganz ruhig, sachlich klingen die Jahresberichte, — fast zu geschäftsmäßig. Nicht umsonst hat Th. Däubler einmal vom „Asketentum" der „Brücke" gesprochen. Nüchtern, gewaltsam, — so ist ihr Charakter, vielleicht ihr Wille noch mehr. In arbeitsamer Stummheit vollzog sich ihr Werk, — ohne Rast, mit tiefer Konzentration, ohne literarisches Gepränge. Solche Einfachheit lockt heutzutage. Der Sinn einfach-schlichter Handwerksart besticht im Getümmel der Schwärmerei. Menschliches Vertrauen wird Wegweiser zu künstlerischem Verständnis. Langsam hat sich die „Brücke" Achtung erworben. Die Geschicklichkeiten Melzers, C. Kleins, schließlich auch Pechsteins eskamotierten freilich zunächst den klingenden Erfolg. Aber auf Erfolge äußerlicher Art kam es jenen nicht an. Unbeirrt vom Widerspruch des ersten Jahrzehntes haben sich diese Trotzköpfe durchgesetzt, und dauernder Ruhm winkt schon jetzt dieser deutschesten Gruppe des deutschen Expressionismus.

Die „Brücke" entstand 1902 aus gemeinsamem Verkehr von Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff. Ein Buch „Odi profanum", das Zeichnungen und schriftlich fixierte Ideen der Künstler enthielt, scheint verloren gegangen zu sein. Der ursprüngliche Kreis erweiterte sich 1905 durch Bleyl, Nolde, Amiet. Damals wurden gemeinsame Ausstellungen veranstaltet und passive Mitglieder geworben, die für einen geringen Jahresbeitrag eine Mappe mit graphischen Blättern erhielten. 1906 war Bleyl bereits ausgeschieden; dagegen wurden Ax. Galen und Pechstein gewonnen. Auch der Hamburger Nölken und Kees van Dongen haben kürzere Zeit der „Brücke" angehört. Nolde trat 1907/08 wieder aus. – Der Kreis brach 1912 ganz auseinander. Zwistigkeiten im Gefolge der von Kirchner verfaßten „Brücke"-Geschichte waren der äußere Anlaß dafür.

Die Gebrauchsgraphik dieses Kreises ist die interessanteste dieser Jahrzehnte: Mitgliedskarten, Verzeichnisse der Mitglieder, Manifeste, Einladungskarten, Kataloge mit Originalholzschnitten, Plakate. Dazu kommen als wichtigste Publikationen Mappen, von denen sechs erschienen sind und deren ausgezeichnetste von Schmidt-Rottluff, Kirchner und auch Pechstein stammen[2]). – Das interessanteste Dokument, die von Kirchner verfaßte „Geschichte der Brücke" ist nicht herausgegeben worden, da die Fassung der chronikalischen Mitteilungen auf Widerspruch innerhalb des engeren Kreises stieß. Sie enthält neben diesen Aufzeichnungen der Entwicklungsgeschichte der „Brücke" noch

allgemeine, ziemlich bedeutungslose Reflexionen Kirchners über den Wert der Graphik usw. Die großformatigen Textseiten sind mit kleinen Eckholzschnitten der Künstler versehen.

*

Es ist interessant, daß zur gleichen Zeit mit jener deutschen Ausstellung der Expressionismus in Frankreich sich durchsetzte. Seit dem Herbst-Salon von 1910 war die neue Richtung lebensfähig; und das folgende Jahr brachte die entscheidende Klarheit[3]).

*

1910 wurde in Düsseldorf die erste, 1912 in Köln die letzte Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler eröffnet[4]). Diese sehr umfangreichen Zusammenstellungen verschiedenster Künstler, in denen doch die gleiche expressionistische Tendenzierung der Innerlichkeit laut wurde, bedeutete den monumentalsten Durchbruch des Neuen.

*

Parallel mit jener ersten fand in München die zweite Ausstellung der „Neuen Künstler-Vereinigung München" statt mit zahlreichen ausländischen Gästen (wie H. Haller, B. Hoetger, G. Braque, A. Derain, P. Picasso usw.)[5]). Diese Vereinigung war 1909 (Januar) von Ad. Erbslöh, A. v. Jawlensky, W. Kandinsky, A. Kanoldt, A. Kubin, Gabr. Münter, Mar. v. Werefkin, H. Schnabel, O. Wittenstein gegründet worden. Im selben Jahre traten noch bei: Paul Baum, Wlad. v. Bechtejeff, E. Rossi, K. Hofer, M. Kogan und Al. Sacharoff. Paul Baum und Karl Hofer schieden bald aus. 1910 traten P. Girieud und Le Fauconnier ein, 1911 Fr. Marc, O. Fischer, 1912 A. Mogilewsky. Nach zwei Ausstellungen, von denen die erste 1909 (Winter) stattfand, trat 1911 eine Spaltung ein: Kandinsky, Kubin, Marc, Münter traten aus und veranstalteten die Ausstellung des „Blauen Reiters".
Die Programmbücher dieser süddeutschen Gruppe wurden Worringers und Kandinskys Bücher, vor allem „Das Geistige in der Kunst". Es ist zwecklos, hier den Inhalt dieser Bücher näher anzugeben, – jeder, der nach tieferem Verständnis des Expressionismus drängt, wird sie gelesen haben. – Unsterblichkeit winkt dem „Blauen Reiter"; denn noch immer galoppiert er durch die kühnsten Traumlandschaften unserer Künstler, den Blick den Sternen unverwandt zugekehrt, schwärmerische Glut im Herzen, orphische Worte auf den Lippen, umglänzt vom St.-Elms-Feuer der Mystik. Wie schön waren jene Jahre seiner wundervollen Usurpation unserer Kunstwelt, jene Zeit, in der Kandinskys Worte enthüllten und Marcs Werke sich emporbauten, Kandinskys Linien und Farben zu schönstem, dramatischem Arabeskenspiel zusammenströmten und Marc den

Sinn der neuen Kunst zu deuten unternahm! — Damals gärte noch alles Expressionistische ohne denkerische Differenzierung durcheinander, unmittelbares Erlebnis durchdrang Farbe und Wort und Gedanke und Gefühl. Der Sinn für geschichtliche Vorgängerschaft fehlte nicht, doch blieb er unhistorisch; Entdeckerfreude klatschte jubelnd in die Hände: sehet da, auch andere fühlten wie wir!
Das Leben des letzten rastlos, eifervoll arbeitenden Jahrfünfts hat jenen ursprünglich so rauhen Felsen geschliffen und poliert, — nun blinkt er an allen Ecken und Flächen, und wie aus tausend Facetten sprüht innerlichstes Licht nach allen Seiten hin in die Ferne. Wo ist hier noch Gemeinsamkeit? Selbst die „Brücke" brach eines Tages, — wie sollte die Individualisierung nicht sonst überall das anfängliche Einheitsprogramm der Kunstrevolutionäre zersetzen?

*

Der Versuch einer Vereinheitlichung wurde von Herwarth Walden in Berlin unternommen: er gründete 1912 die Kunstausstellung „Der Sturm"[6]. Dieser Sturmbewegung gehören die Werke der Richtung an, die noch heute von der Dogmatik Kandinskys rhythmisiert werden. Zur Malerei gesellten sich Plastik und Schauspielkunst, Lyrik und Dramatik und Kunstgewerbe. Unter H. Waldens tüchtiger Leitung schlossen sich Vortragszyklen und eine Schule für alle und jede Kunst daran. Auf das Erlebnis wurde eine Schule gegründet, — eine Schule, die sich gut rentieren soll. — Hier berühren wir einen kitzligen Punkt des Berliner Kunstlebens. Unleugbar: Kritiker, Künstler, Prophet und — Geschäftsmann, — das ist ein bißchen viel für einen einzelnen. Aber steckt nicht eine enorme Tatkraft in diesem ganzen Getrieb? Ich denke doch!! Und nicht verschwiegen darf auch von Waldens erbittertstem Feinde werden, daß wir ihm eine Masse von Anregungen aller Art verdanken. Mag er also auch manchem auf die Nerven fallen, so kann seine technische Leistungsfähigkeit ebensowenig bestritten werden, wie sein theoretisch guter Einfluß auf unser Kunstleben. Nur dies eine darf man ihm zum Vorwurf machen, daß er auf der Suche nach Ersatzleuten für Archipenko und Kandinsky solche Naturen wie Bauer und Wauer ausfindig machte und Propaganda für sie treibt.

*

1917 wurde das Jahr des lauten Triumphes der expressionistischen Kunst. Inmitten des Krieges also setzte sich die neue Kunst durch! Früher galten die „Brücke"-Maler als interessante Außenseiter, — ja gewöhnlich für Menschen, die man bekämpfen müsse. Aber wer die „Sommer-Ausstellung" Cassirers 1917 betrat, fand im Vorraum Gemälde der Expressionisten und im eigentlichen Saale noch Bilder der alten impressionistischen Meister: so steht der Erbe vor dem Hause des sterbenden Besitzers! Und die

Ausstellung der „Freien Sezession“ in Berlin sah Werke der vor sieben Jahren schnöde Zurückgewiesenen im Hauptsaale prangen.

Man kann mit gutem Gewissen davon reden, daß der abstrakte Expressionismus sich durchgesetzt hat. Aber nicht nur dies. Er hat vielleicht schon den Höhepunkt seiner Wirksamkeit und Gültigkeit überschritten. Als Nachfolger der ursprünglichen Schöpfer des Expressionismus ist in erstaunlicher Geschwindigkeit eine zweite Generation jüngerer Menschen — wie Felix Müller und auch Lazar Segall in Dresden, Arnold Schmidt-Niechciol in Leipzig, K. J. Hirsch in Berlin usw., die oft recht interessant (vielleicht auch manchmal zu geistreich: F. Müller!) sind — herangewachsen, die die Elemente der Früheren übernehmen, — aber nicht kräftig genug erscheinen, ihrerseits einen neuen Stil zu bilden; zum mindesten nicht kräftig genug, eine gleich revolutionäre Tat zu vollbringen, wie jene frühere Generation, die vom Naturalismus umschwenkte zum Stil. Wesentlicher für die Beurteilung der Zukunftshoffnungen in unserer Zeit expressionistischer Akademie-Professoren ist aber die Tatsache, daß die alte Generation wieder der Naturalistik sich nähert. Heckel, Kirchner, Kokoschka, ja selbst Schmidt-Rottluff und Otto Müller fixieren ihren neuen Standpunkt so, daß von ihm aus eine Formulierung des Werkes sich ermöglichen wird, die vom Anti-Naturalistischen des abstrakten Expressionismus sich weit entfernt.

---

[1]) Von M. R. Schönlank (auch unter dem Pseudonym „Raphael“ schreibend).

[2]) Kenntnis und Studium der wichtigsten Dokumente der „Brücke“ verdanke ich der außerordentlichen Liebenswürdigkeit von Fräulein Dr. R. Schapire, Hamburg.

[3]) Vergl. Allard im „Blauen Reiter“, S. 39. — Die erste Gesamtausstellung der Kubisten fand 1911 im Pariser Salon des Indépendants statt (G. Apollinaire: „Peintres cubistes“, S. 22).

[4]) W. Niemeyer: „Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Denkschrift des Sonderbundes auf der Ausstellung MCMX.“ — W. Niemeyer: Einleitung (10 S.) zum illustrierten Katalog der „Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“. 1910 (Juli—Oktober). Düsseldorf. Verlag Bagel. — Illustrierter Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst. 1912. S. 229 ff.

[5]) Vergl. O. Fischer: „Das neue Bild“ 1912, München.

[6]) Die erste Ausstellung: 12. 3. 1912; der I. Deutsche Herbst-Salon: 1913; Gründung der Zeitschrift „Der Sturm“: im März 1910.

Der Unterschied des deutschen, französischen und russischen Expressionismus

Sobald eine Neuerung in der formalen Struktur der Kunstgebilde sich zeigt, erhebt sich im Kreise der Genießenden und Beurteilenden die Frage: woher diese Revolution? welches ist das Motiv einer so veränderten Haltung des Kunstwillens? Im Grunde ist diese Fragestellung an sich durchaus unberechtigt. Denn sie setzt voraus, daß das unmittelbar Gegebene und Selbstverständliche der Kunstübung jene Gepflogenheit sei, an deren Anblick man von Jugend auf gewöhnt ist. Das ist natürlich eine vollkommen falsche Voraussetzung. Eher ließe sich schon die Frage rechtfertigen, die im Munde einer selbstbewußten Jugend eigentlich selbstverständlich klingen sollte: warum haben unsere Väter nicht die gleiche Auffassung besessen wie wir? Denn nur das sollte als Selbstverständlichkeit gelten, was auch dem Blute klar und eindeutig ist, was aus der tiefsten Individualität des Schaffenden hervortrat. – Dennoch hat jene Frage einen leidlichen Sinn; – falls sie nämlich nicht in polemisch-kritischer, sondern in rein informatorischer Absicht gestellt wird.

Programmatische Manifeste der Expressionisten verschiedener Völker liegen aus frühen Zeiten vor oder wenigstens Andeutungen literarischer Art über die Lebenseinstellung, aus welcher sie selbst ihre Kunstart hervorgegangen behaupten möchten. Hierbei kommen wir zu einer interessanten Unterscheidung schon in der Formulierung des Programmes, – zu einer Differenz, die einen recht wichtigen Einblick gestattet in die Verschiedenartigkeit der Nationen. Jene Manifeste nämlich sind ausgegangen von deutschen, deutsch-russischen und französischen Künstlern: Marc, Kandinsky und Matisse. Die Bekenntnisse beider Gruppen: der Deutschen und Deutsch-Russen einerseits und des Franzosen andererseits lauten nun ganz verschieden.

Matisse bezeugt: er träume von einer Kunst der Ausgeglichenheit, Reinheit, Ruhe, – von einem Werke etwa, das einem bequemen Sessel gleiche, in welchem man sich von seinen physischen Müdigkeiten erhole. Was ihn vom Impressionismus trenne, sei sein Wille zur Stabilität. Und der Ausdruck, dem er nachjage, liege nicht in der Leidenschaft, die im Gesicht oder in lebhafter Bewegung deutlich werde, sondern in der ganzen Anordnung des Bildes: in dem Platze, den die Körper einnehmen, den

leeren Flächen rund um sie her und in den Proportionen, – wie überhaupt ein Kunstwerk eine Harmonie des Ganzen mit sich führe. Matisse zitiert dann voll Beifall Aussprüche von Chardin, Cézanne, Rodin und Leonardo da Vinci, die in der Tat alle auf Naturtreue drangen, und versichert zum Schluß: „Diejenigen, welche absichtlich stilisieren und willentlich von der Natur sich entfernen, sind nicht in der Wahrheit." Und ganz erstaunlich für deutsche Auffassungen heißt es noch: „Es gibt keine neuen Wahrheiten".

Das alles sind Behauptungen, die dem deutschen Expressionismus gänzlich zuwiderlaufen. Denn ganz verschieden klingt das Bekenntnis Franz Marcs: „Die innerlich-mystische Konstruktion" sei das Problem seiner Generation, deren Ziel darin bestehe, daß sie durch ihre Arbeit der Zeit neue Symbole schaffe, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der Erzeuger verschwindet; es handele diese Zeit aus dem „Drange nach Erforschung der metaphysischen Gesetze, die bisher fast nur die Philosophie praktisch kannte". – Gefühlsmäßiger redet Kandinsky von der „göttlichen Sprache", „die Menschliches brauche, weil sie durch Menschen an Menschen gerichtet sei".

So scheint eine tiefe Kluft zu walten zwischen den deutschen, deutsch-russischen Bekennern und dem französischen Maler. Bei jenen: lebensvolle Spannung zwischen Wirklichkeit und metaphysischer Wahrheit; – bei dem Franzosen: das Streben zur Ausgeglichenheit, das Ideal der Ruhe, Bequemlichkeit fast.

Ein gleicher Unterschied zeigt sich folgerichtig in der Art der theoretischen Programmatik. Matisse gab in seinem klargeschriebenen Aufsatz[1]) eine Reihe technisch interessanter Winke. Die anderen aber boten allgemeinst, metaphysisch gehaltene, vielfältig deutbare Formulierungen.

Glücklicherweise ist eine deutsche Gruppe, die der Neuen Sezession in Berlin, etwas technisch überlegender gewesen, als die Marc und Kandinsky. Im Vorwort eines ihrer Kataloge vom Jahre 1911 findet sich der Hinweis auf die Freskomalerei: „Die jungen Künstler aller Länder ... denken an die Wand, für die Wand, und zwar in Farben", – ein „dekorativer Impressionismus" ist ihr Ziel. Diese Sätze möchten ein Bindeglied scheinen zwischen der abstrakten Metaphysik Marcs und der technischen Scharfsinnigkeit Matisses. Aber eine gänzliche Übereinstimmung zwischen beiden Gruppen läßt sich auch durch diese dritte nicht erzielen. Denn auch bei ihr klingt im Worte des „Dekorativen" der Wandfläche das Pathos des Monumentalen an, das gleichermaßen – nur unverhüllter, weniger ästhetisch als religiös formuliert – in den Sätzen der philosophierenden Expressionisten lag.

Die Meinungen des französischen Malers und der anderen gehen eben doch im Kern-

punkte auseinander. In Frankreich war es (in der Nachfolge Cézannes) der Wille zur Veränderung der Kunstform, der sich geltend machte: man hatte sich lange genug mit impressionistischen Mitteln beholfen, nun langweilte man sich ein wenig oder auch sehr viel bei der zu stark intellektualisierten Form Signacs, und nun griff man zur entgegengesetzten Form, zum Expressionismus. Der gefühlsmäßige Lebensinhalt aber bleibt der gleiche, wie vordem. Denn die innerlichen Ziele Matisses sind getreulich den großen Impressionisten aus der Seele gesprochen. Man will also jenseits des Rheines nur ein altes Gleichgewicht in neuer Formensprache ausdrücken, indem ein höchstkultivierter Geschmack sich aus genießerischen Gründen neuen Darstellungsmöglichkeiten zuwendet. In Mittel- und Osteuropa aber ist es ein ganz neues Gefühl der Vertiefung der Innerlichkeit und ein neuer Wille zu neuer Religiosität, ein radikales Zurückgreifen aus der Welt der Erscheinungen in das Bereich der unsichtbaren Wahrheiten und Wirklichkeiten: hinter den Dingen spürt man waltende, ewige Mächte als geheimnisvolle, aber wirkliche, wirksame Tatsächlichkeiten. Es wallt hier das Blut empor aus dem Unbewußten in einer oft wilden, oft brutalen Phantastik der Werke, und man ringt kämpferisch-genossenhaft mit dem stürmischen Genius van Goghs, — während die Franzosen mehr der stammverwandteren Art Cézannes zuneigen.

Will man also eine stärkere Beeinflussung des deutschen Expressionismus durch die französische Kunst behaupten, so hat dies nur einen Sinn für die äußerliche Gleichartigkeit, für das Prinzip nämlich: feste Linien und große Flächenhaftigkeiten seien das künstlerisch Bedeutungsvolle des Werkes. Es wäre aber ganz falsch, von der Übertragung des metaphysischen Weltgefühles aus der französischen Art in die deutsche zu sprechen. Nur ganz seltene Fälle der Übereinstimmung (wie etwa zwischen Oskar Moll und Matisse) kommen vor, erklären sich aber nicht bloß auf die mechanistische Weise des Schulzusammenhanges, sondern eher noch durch die Gleichheit der Temperamente und die Anregung durch eine gleichartig gerichtete Persönlichkeit.

Daß das Deutschtum vom Romanentum durch seinen Abstraktionismus getrennt wird, ist eine alte Erfahrung und gehört leider mit in die deutsche Tradition herein. Der Sinn für Plastik war niemals Erbgut des deutschen Geistes, — er wurde immer neu wieder erobert und immer von neuem wieder verloren. Alle Studien und Anregungen blieben aber, wie es scheint, doch schließlich erfolglos. Fast möchte man an die Fruchtlosigkeit romanistischer Kunststudien durch deutsche Begabungen glauben und an die Unerziehbarkeit aller grundsätzlichen Veranlagung. Gewiß zeigt sich da und dort einmal ein Einfluß bei Dürer oder Marées, — aber sonst? — Schon im 12. Jahrhundert verlor sich der Sinn für Plastik im Gewirr von Linien und Reliefsalten, wenn er vom Westen zum Osten hin drang. Schon damals war das deutsche Wesen stark abstrahierend ein-

gestellt. Denn die Projektion des Dreidimensionalen auf die Fläche ist schon eine Art strenger Abstraktion, — eine Vergeistigung, die vom Objektiven sich entfernt, ohne seine Bewältigung zu versuchen.
Es ist nur logisch zu denken: daß wer noch weiter zum Osten hin schritte, dort eine rein lineare Kunst finden werde. Und in der Tat ist dem so: Kandinsky ist der Meister der Arabeske geworden. Theoretisch hat er seine Kunstart mehrfach verfochten. Aber nicht auf diese Begründung und ihre eventuelle Kritik kommt es hier an, sondern auf die Feststellung der Tatsache, daß dem überwiegenden Naturalismus des Westens die radikale Abstraktheit des Ostens gegenübersteht: kampfbereit und propagandistisch. Zwischen beiden eingekeilt lebt die deutsche Seele, schwankend zwischen zwei Extremen: weder so selig in der Süßigkeit überlieferter Harmonie, noch so rauh in die Vielgestalt des eigenen Innern versenkt.
Ob man die Malerei betrachtet und Kandinsky einem Matisse gegenüberstellt und zwischen sie etwa Schmidt-Rottluff einschiebt, oder ob man auch die Plastik vergleicht und auch hier Archipenko in Parallele zu Kandinsky und Maillol in Vergleich zu Matisse setzt, immer ist es das gleiche im großen und ganzen: auch formal-künstlerisch ist Deutschland ein Gebiet der Vermittlung, des Überganges.
Vielleicht aber möchte man noch Noldes großen Namen nennen: hier sei etwas ganz anderes! Und gewiß stimmt dies vielfach. Aber man wird doch zugeben müssen, daß er ziemlich einsam steht, ohne Nachfolge, ohne Mitkämpfer fast. — Oder Kokoschka? gewiß: auch hier ist ein deutsches Genie ohne Robustheit. Und doch: welche Einsamkeit um ihn her!

---

[1]) „Notes d'un peintre" in der Grande Revue XII (1908), S. 731 ff.

Epochen des abstrakten Expressionismus in der bildenden Kunst

Die expressionistische Kunst ist von ihren Propheten und Vollbringern von Anfang an nicht als eine völlig isolierte Revolution der Kunstübung betrachtet worden und verkündet. Der „Blaue Reiter" zog mit vollem Bewußtsein der vielfachen Abhängigkeiten der Expressionisten Werke aus den Kreisen der Kunst außereuropäischer Naturvölker und der zeitgenössischen Bauernkunst heran, um die älteren Schichten des Kunstgedächtnisses wieder bei dem Anblick primitiver Kunsterzeugnisse lebendig zu machen. Die Tatsache, daß der abstrakte Expressionismus etwas gar nicht Erdfremdes sei, sondern nur eine — früher allgemeinübliche und allverbreitete — Art des Kunstwollens, die in den letzten Jahrhunderten in der anerkannten Kunst nicht geübt worden ist, — sie schien auch wohlgeeignet, den Bann des Fremdgefühles zu brechen, durch den heute noch der durchschnittliche Kulturmensch vom expressionistischen Kunstwerke getrennt wird. Doch blieb der historisierende Gedanke der Marc und Kandinsky sozusagen fragmentarisch. Die Beispiele der anderen Kunstepochen expressionistischer Haltung blieben eben nur Beispiele vereinzelter Stücke. Nicht aus Zufall allerdings mißriet der Wille zur Weiterführung des Gedankens, der so vortrefflich begonnen war. Jene zwei Maler lebten in dem sonderbaren Glauben, daß die expressionistische Art die einzig berechtigte sei, — als ob die großen impressionistischen Meister Menschen geringerer Qualität seien. Man braucht ihnen solche Einseitigkeit vielleicht nicht übelzunehmen, aber man darf sie noch viel weniger nachahmen. Es gibt ja keine Norm für die Vollbringung eines Kunstwerkes, außer dieser: der Steigerung des Lebensgefühles, — und dieser Norm können impressionistische Werke ebensogut genügen, wie expressionistische Dinge. Man tut also viel besser, den Expressionismus als einen der großen Typen menschlicher Kunsttätigkeit zu betrachten. So gewinnt man zugleich die Distanz für die Fragen nach der Entwicklung seines Wesens, seiner etwaigen kunstgeschichtlichen Gesetzlichkeit.

Das Wesentliche des abstrakten Expressionismus ist ja dies: der Wille zur festen Linienhaftigkeit, zur festen Flächenumgrenzung des Kunstwerkes, das irgendeine Objektivität in die Umgrenzung der eindimensionalen Fläche hereinzieht. Diese Absicht

gipfelt in der Neigung zu geometrischen Formen und zu ornamentalisierenden Wendungen, durch die ein Ding seiner naturalistischen Ungezwungenheit beraubt wird, so daß eine abstraktere Erscheinungsart sich seiner bemächtigt. Das Ziel des abstrakten Expressionismus also ist die Umbildung irgendwelcher naturhafter Wirklichkeiten durch geometrisierende Gestaltungsfreudigkeit.

Solche Tendenz ist nicht eine rein europäische Erfindung, und sie ist nicht absolut modern. Sie wirkt sich noch aus in der Kunst vieler Naturvölker. Sie ist uralt. — Und ihre Geschichte[1]) soll jetzt in kürzerer Skizze umrissen werden. Ihr ältester Ahn ist die Kunstart, die in der jüngeren Steinzeit den größten Teil von Europa beherrschte. Freilich steht sie keineswegs am Anfange der künstlerischen Geschichte überhaupt. In der jahrtausendlangen Periode der älteren Steinzeit, deren Ende etwa um 4000 vor Christus angesetzt wird, neigte Westeuropa mit fast radikaler Exklusivität dem naturalistischen Darstellungsprinzipe zu. Dieser Naturalismus bewies sich vor allem in der Plastik und in der Malerei, brachte Kunstwerke von außerordentlicher Vollendung der Einzelgestalten hervor: weibliche Akte und wilde Tiere, zum Teil fast impressionistisch modelliert und zugleich so monumental, daß die neuere Kunst nur in einigen Bildern Franz Marcs gleichwertige Dinge aufweisen kann. Das Ornament war freilich nur in geringem Maße auf diese Naturalistik eingestellt. Es überwog in ihm von Anfang an die geometrisierende Richtung, die entweder in rein linearen Motiven (in Nachahmung anderer Techniken) sich ausübt oder aber naturalistische Elemente ornamental umgestaltet. Die reinen Ornamente sind zuweilen ganz einfach: schräge Schnitt- oder Strichlagen, manchmal in Gruppen geordnet oder Bänder bildend oder in wechselnder Richtung nebeneinandergesetzt. Daneben stehen als geometrisierte Schmuckstücke äußerst reduzierte Figuren von Tieren oder Gliedern, vor allem Tierköpfe, Tieraugen, die ganz arabeskenhaft umgebildet sind, stehen fernerhin mehr oder weniger stark ornamentalisierte Pflanzenteile. Solche Geometrisierung der Natur tritt aber nur im Ornamente in stärkerer Weise auf, — sonst ist das Kennzeichen der älteren Steinzeit ein bald robuster, bald graziöser Naturalismus.

Erst in der jüngeren Steinzeit, die etwa von 4000 bis 500 vor Christi Geburt reicht, wird der geometrisierende Kunstwille so stark, daß er sich in fast ausschließlicher Alleinherrschaft betätigt und die ganze Fülle der künstlerischen Tätigkeit leitet. Dies ist die erste große Periode des geometrisierenden Expressionismus, zugleich seine höchste Blüte und Machtvollkommenheit. Denn so oft er auch sonst in der bildenden Kunst späterhin auftritt, — niemals zeigt er die gleiche Intensität seiner Auffassung, niemals auch herrscht er über ein annähernd gleich großes Gebiet, wie zu jener Zeit, als er der Kunstübung in den Ländern zwischen der ägäischen und adriatischen Küste und

Skandinavien und zwischen dem Schwarzen Meere und dem linken Rheinufer ihren Stempel aufdrückt. Und niemals wieder hat die geometrisierende Tendenz so gleichmäßig viele Jahrhunderte geherrscht: von 4000—500 etwa vor Christus; wenn der Expressionismus späterhin auftritt, sind es nur verhältnismäßig kurze, rasch vorübergehende Anfangsepochen, die bald überwunden werden. Damals aber, in der jüngeren Steinzeit und ihren Folgezeiten, leben und sterben ganze Völker innerhalb dieses großen Zeitraumes, — ja, gewaltige Umwälzungen wirtschaftlich-technischer Art vollziehen sich: jüngere Steinzeit wird von der Bronzezeit und diese wieder von der Eisenzeit abgelöst, ohne daß ein Fortschritt zu höherem Kunstprinzip sich bemerkbar machte.
Diese Kunstübung selbst aber muß, vom Standpunkte des Naturalismus aus gewertet, als erstaunlichster Rückschritt erscheinen. Französische Dolmenskulpturen von Kriegergräbern zeigen eine ganz rudimentäre Andeutung des menschlichen Körperbaues: Umrisse von Armen, Füßen, besonders natürlich des Gesichtes und der Schulterpartien, — wie stark kontrastieren sie mit den reichbewegten Zeichnungen und gut gekonnten Plastiken der vorhergehenden Zeit! Spätere Werke, wie etwa skandinavische Felsenzeichnungen, gewinnen eine weit größere Lebhaftigkeit der Formgebung und auch der inhaltlichen Darstellungen, in denen sich das ganze Leben jener Zeit veranschaulicht in Bildern von Menschen, Pferden und Rindern usw. Aber auch sie bleiben noch schematisch, nur mit dem Umriß der Wesen arbeitend. Es bleibt bei einem immerhin primitiven Stil, selbst bei solchen Figuren, die wie die weiblichen Tonfiguren aus thrakischen Grabhügeln doch raffiniert sind: sie sitzen breithintrig mit vorn über dem Bauch gefalteten Händen, die sich unter den kleinen Brüstchen schließen, und ihre Gesichter gleichen eher Vögeln als Menschen. — Aber man braucht nur Archipenkos Skulpturen sich anzuschauen, um fast genau die gleichen Stilmerkmale zu sehen: das Anschwellen der Glieder, vor allem natürlich der Sitzpartien, und das Vogelhafte der Gesichtsbildung; — ein Vorgang der Formgebung, der entspringt aus dem spezifisch bildhauerischen Wunsche nach einem starken Erlebnis der Dreidimensionalität der Dinge, — und keineswegs aus einem bloßen Archaisieren. (Es ist doch ausgezeichnet, daß wir nun die Stilgefühle einer jahrtausendelang zurückliegenden Zeit mit einiger Wahrscheinlichkeit der Richtigkeit wieder nacherleben können!)
Diese Plastik ist nun freilich überhaupt eine seltene Erscheinung. Viel wichtiger, weiter durchgearbeitet und zum Teil von vortrefflichster Ausführung ist die geometrisierende Ornamentik der jüngeren Steinzeit. Beide Elemente der Kunst: reine Arabeskenform und Figürlichkeit, sind zu jener Zeit noch getrennt. Mit wenigen Ausnahmen ist diese Zierkunst im größten Teile von Europa bildarm oder bildlos. Die wichtigste Neu-

bildung jener Epoche liegt also in der bildlosen Ornamentik, und zwar vor allem in der Töpferei, der Keramik. Hierin hat sich alle künstlerische Genialität jener primitiven Welt konzentriert. Wir haben damals den Anfang zu suchen einer Entwicklung, die sich bis zur Gegenwart fortsetzt. Die schöpferische Phantasie zauberte eine Menge mannigfaltiger und erfreulicher Gefäßformen und Ornamente hervor. Geometrische Linienmuster wurden vor dem Brennen in die noch weiche Masse eingedrückt, eingestochen oder eingeschnitten, dann oft mit weißer Kalkmasse ausgefüllt. Diese Verzierungen bestehen bei der primitivsten Art in bloßen Fingereindrücken oder in regelmäßigen Tupfenverzierungen, dann in dicht nebeneinandergestellten Einzelstichen. Eine andere Art der Ornamentik umzieht die Gefäße mit Bändern, Vorläufern der Voluten, und Spiralgewinden. In eine spätere Zeit führen dann Gefäße (vom Mondsee), die eine Synthese von Bandverzierung, schraffierten Dreiecken, konzentrischen Kreisen usw. herstellen und zu einem weit reicheren Linienspiel hinstreben.
Je reifer dieser frühe Expressionismus wird, um so lebhafter wird seine Ornamentik: Kreise, Halbkreise, Spiralen, einfache und fortlaufend sich überschlagende Wellenlinien treten in größter Reichhaltigkeit auf und verdrängen die geradlinigen Muster der steinzeitlichen Keramik in der Bronzezeit.
Nunmehr beginnt auch die Einbeziehung der organischen Gestalten in die Ornamentik. Das ist verständlich aus dem Drange nach größerer Bewegtheit des Arabesken, die doch zugleich nicht ohne innere Gesetzlichkeit sein soll, — eine Gesetzlichkeit, die man dann erkennen kann, sobald das Figurale tiefer verstanden, besser beherrscht wird. So haben wir zu jener Zeit die Anfänge der nordischen Tierornamentik, zunächst derart: daß schematische, plastische Tierköpfe, besonders Pferdeköpfe, am Griff von Bronzemessern etwa erscheinen, aber vorläufig noch nicht selbst in Ornamentalität verwandelt werden.
Den ersten Anfang solcher Synthese von Figürlichem und rein Kunstgewerblichem bilden die Gesichtsurnen der Bronzezeit aus, die in Vorderasien, wie in Italien, wie in Nordost-Deutschland gefunden werden.
Nur in einer Ecke des Gebietes der geometrischen Stilgewohnheit: im ägäischen Kulturkreis des Mittelmeeres, kam der Naturalismus zu einer kurzen, doch prächtigen Entfaltung. Aber diese große Kunst des kretisch-mykenischen Volkes erlag dem Hereindringen des geometrischen Stiles, den wahrscheinlich einwandernde griechische Stämme mit sich führten.
Der geometrische Stil läuft sich in raffinierten Werken ornamentalisierender Art tot, die z. B. auf den bekannten Ödenburger Urnen zu dreieckhaft stilisierten Darstellungen

von bewegten und ruhig stehenden Menschen führt, — für die von Verworn eine teilweise Parallele in modernen Kinderzeichnungen aufgewiesen worden ist.
Diese Stilrichtung macht sich in schönster Vollendung in Griechenland geltend auf den sog. Dipylon-Vasen, mit ihren rein geometrischen Mustern und ihren figürlichen Szenerien in ausgesparten Streifen. Die abgebildeten Menschen, Tiere und Dinge nehmen an der geometrischen Stilisierung teil: eckig, langhalsig, dünnbeinig, als rein geometrische Figuren oder in naturalistischerer Silhouettierung, mit winzigen, vogelhaft spitzen Gesichtern; — höchst graziös und voll vielfältigen Reizes in der Eleganz der extravagantesten Zierlichkeit. Schiffskämpfe, Festtänze, Trauerzüge sind der lebensvolle Inhalt dieser doch nur andeutenden Zeichnungen. So gelingt es in Griechenland dem Expressionismus zum ersten Male, ganze Handlungen dekorativ zu stilisieren. Diese Kunstart bleibt in Griechenland bis etwa zum siebenten Jahrhunderte lebendig, um dann dem Einflusse vom Oriente nachzugeben und zum Naturalismus hinüberzuschreiten, vielmehr sich in ihn hinauf zu entwickeln.
Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts haben wir dann Statuen wie den Kalbträger der athenischen Akropolis, ein schönes Beispiel des archaischen Stiles, dessen Formengebung aus der strengen Frontalität zu weicherer Naturalistik hinüberführt. Die weitere Geschichte der griechischen Kunst ist der Fortschritt in der Naturalisierung.
Von Griechenland aus durchdringt dann der Naturalismus die italienische Welt und kommt auf diesem Wege in Konflikt mit der expressionistischen Kunst germanischer Völkerwanderungszeit. Aus der vorchristlichen, germanischen Völkerwanderungskunst haben sich fast nur Stücke der Kleinkunst erhalten. Das bedeutungsvollste ist hierbei die Verbindung von altgermanischer Tierornamentik mit der Bandornamentalisierung. Die Blüte der Tierornamentik liegt am Ende des fünften Jahrhunderts. Ihre Motive stammen zum Teil aus dem hellenistisch-römischen Kulturkreis, zum Teil aus der germanischen Phantasie. Das Eigentümliche dieser nordischen Kunst ist die Verflechtung organischer Wesen: Pflanzen, Menschen und besonders Tieren mit den Windungen der Bänder und Flechten. Diese Wesen werden als bloßes Ornament betrachtet und behandelt; „sie werden gestreckt und gebogen, verlängert und verkürzt, ganz wie es der Raum erfordert, den sie ausfüllen sollen". Allmählich besiegt der Wille zum reinen Ornament den organischen Zusammenhang der Gliedmaßen und ihre natürliche Struktur. Die Glieder verflechten sich in sonderbarster Weise, und doch immer noch von einer Art Logik der Verdrehung und Entstellung beherrscht, — denn man kann fast regelmäßig (wenn auch unter Verwendung verschiedener Buntstifte und unter Vergeudung vieler Minuten) das zunächst unentwirrbar schei-

nende Linienspiel der Ornamentik auflösen und die verzwickte Lagerung der Beine und Körper feststellen.
Die Wurzel der nationalen Kunst bei sämtlichen germanischen Stämmen der Völkerwanderungszeit liegt in der Kunst der Ostgoten. Diese ostgotische Kunst ist ihrerseits eine Mischung zwischen eigentümlich-gotischer Kunst und der Kunst des bosporanischen Reiches am Schwarzen Meere, welche wiederum ihrerseits die Antike durch Übernahme fremder, besonders skytischer Elemente verändert hatte.
Diese nordische, rein ornamentale Kunst erweitert sich allmählich zu naturalistischerer Bildung der Dinge, als sie in Italien und Frankreich mit der römischen Kunst indirekt in Berührung kommt. Die ganze Entwicklungszeit von der frühchristlichen Art bis tief in die romanische Kunstepoche hinein kann man als den Kampf zwischen dem instinktiven Drange zum geometrisch-ornamentalen und dem bewußten Willen zum naturalistischen Stil bezeichnen. Zunächst behält die ursprüngliche Anlage der „Barbaren" die Oberhand: das naturalistische Vorbild wird ornamental abgewandelt. Aber bald ändert sich die Situation; das Naturhafte setzt sich allmählich durch.
Eines der bedeutungsvollsten Momente der romanisch-gotischen Entwicklung ist diese Aufnahme des Natürlichen, Dreidimensionalen in die bildende Kunst. Gerade der Übergang von der Romanik zur Gotik läßt sich durch solchen Fortschritt kennzeichnen; und nichts ist falscher als die Behauptung, daß das gotische Formgefühl antinaturalistisch gewesen sei. Im Gegenteil: die Befreiung aus der Steinmasse und ihren Flächen des Säulenblocks verdankt die Skulptur dem gotischen Kunstwillen. Das kann nicht überraschen, — ist doch gerade darin der tiefste Unterschied zwischen Romanik und Gotik zu erfühlen, daß die Romanik: von den glatten Seitenflächen des Blocks (in der Plastik, wie in der Architektur) in das Innere dieses Blockes hineingreifend, die flächenhafte Umgrenzung stehen läßt, während die Gotik: dynamisch aus dem Inneren in das Äußere hinausdrängend, über die Flächenumgrenzung hinüberstößt. Diese Aufgabe der Befreiung der Figur vom Steinblock hat die Gotik gelöst. Unter ihrem Einfluß, der aus Frankreich segensreich herüberwirkte, ist die spätromanische Plastik Deutschlands den gleichartigen Weg, aber mit weniger Entschlossenheit gegangen. Diese Erringung der Dreidimensionalität ist natürlich zugleich das Anzeichen größerer Naturhaftigkeit in den anderen Beziehungen der Gestaltung. Wer aus irgendeinem in der Wirklichkeit als dreidimensional ausgedehnten Wesen ein zweidimensionales macht, ist ja selbstverständlich gezwungen, es irgendwie in allen anderen Daseinsbedingungen zu entstellen, nachdem er ihm die äußerlichste Existenzform so bizarr verwandelt, amputiert hat.

Mit dem Beginn der Gotik endet das Zeitalter des Expressionismus der geometrischen Art. Erst die neueste Zeit hat eine Wiederbelebung versucht.
In der Anfangskunst der Kulturvölker ist somit eine viel größere Einheitlichkeit deutlich zu spüren, als bei den heutzutage noch als primitiv zu bezeichnenden Naturvölkern. Von ihr gilt das Prinzip des Mangels an Perspektive: weder die alten Ägypter noch die alten Germanen vermochten oder versuchten den Raum darzustellen. Aber auch abgesehen von diesem negativen Merkmale findet sich eine Stufe, die der Kunst all der Völker eine gemeinsame Prägung verleiht, die eine reiche, entwicklungsvolle Kultur erzeugt haben, — die Stufe der archaischen Kunst. Dies ist jene Stufe, in welcher die Darstellung auf strenge, schematisierende Linienführung sich beschränkt, das reichentfaltete Leben der vollen Kulturblüte noch nicht erreicht ist[1]). Ob wir hier die alten Germanen oder Ägypter oder Griechen oder Babylonier nehmen, — dieser Grundtypus der archaischen Kunst bleibt bei diesen noch primitiv lebenden Völkern in erstaunlicher Weise einander ähnlich. Freilich, nur soweit die Linienführung des Einzelwesens beobachtet wird. In allem anderen zeigen sich die erheblichsten Unterschiede. Denn den alten Nordeuropäern scheint die Kunst der Massendarstellung gänzlich versagt gewesen zu sein, die doch auf der berühmten Geierstele Alt-Babylons so wundervoll zum Ausdruck gelangte. Und auch sonst braucht man nur auf Einzelheiten einzugehen, um überall die anscheinend so präzise Gleichförmigkeit sich rasch auflösen zu sehen. Immerhin ist diese Gleichartigkeit viel größer, als in der Kunst der Naturvölker. Und es zeigt sich das anscheinend Gesetzliche: daß der strenge und schematisierende Kunstwille am Anfange der Entwicklung steht, während der allmähliche Aufstieg der Kultur die Kunst zu einem immer stärkeren Naturalismus drängt.
Zur Interpretation dieser Frühkunst aus dem noch jetzt nachprüfbaren Weltbewußtsein der Naturvölker haben wir wohl das Recht. Dann aber lautet die Auslegung, zu der wir gezwungen sind, gerade entgegengesetzt der Meinung Worringers: mystisches Welterleben der Wirklichkeit dokumentiert sich in ihr!! Keine Angst, sondern Ruhe! Keine Zerklüftung, sondern Einheitlichkeit! Keine Subjektivität, sondern Intuitivität.
Wo aber geschieht heute in moderner Weltzeit der Durchbruch abstrakter Tendenzen? Welches Volk gebiert sich neu? In russischem Geiste erwuchs die neueuropäische Religiosität: Dostojewskij und Tolstoi! Aus russischer Künstlerschaft erhub sich die Sehnsucht zur reinen Arabeske als Ausdruckskunst: Kandinsky! In russischem Lande wird die Bekämpfung der beiden größten Plagen der Menschheit am konsequentesten geführt: des wirtschaftlichen und des politischen Despotismus! — Und nun: ist nicht der russische Geist die Zufluchtsstätte mystischer Geistigkeit aller ihrer Arten und Abarten?

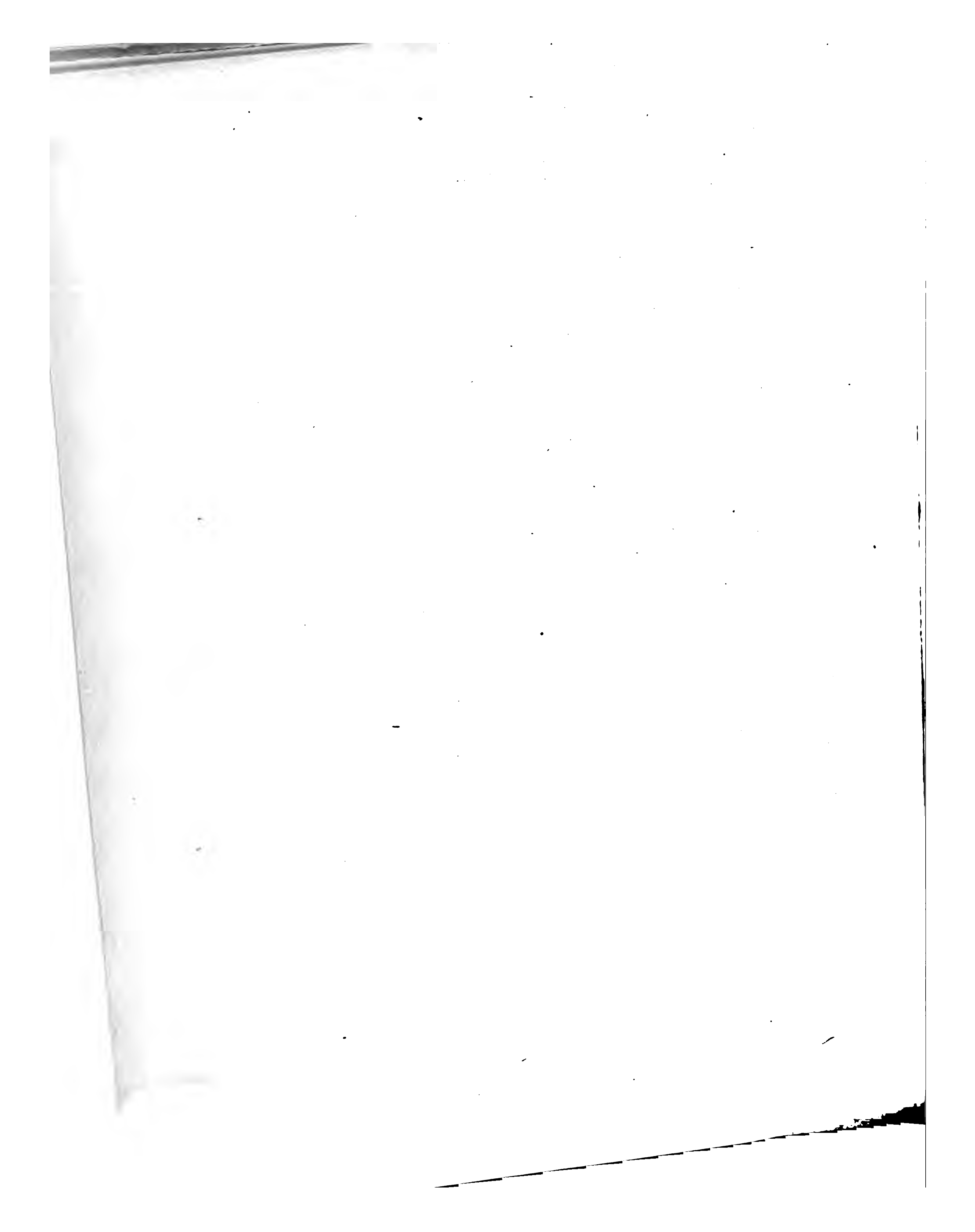
So schließt sich, scheint es, auch von dieser Seite her der Kreis des Beweises: in abstrakter Kunst dokumentiert sich äußerlich das mystische Weltbewußtsein.

---

[1]) Vergl. dazu die kleinen Schriften Max Verworns (Verlag G. Fischer, Jena), die allerdings mit großer Vorsicht zu benutzen sind; und ferner vor allem M. Hoernes: „Urgeschichte der Kunst in Europa" (2. Aufl.).

[2]) Auch die sog. „Erstarrung" im römischen und griechischen Kunstgebiet, die in der zeichnerischen Behandlung der Einzelformen besteht und die seit Mitte des 4. Jahrhunderts nach Christi Geburt sich durchsetzt, wird von O. Wulff („Amtliche Berichte aus den Kgl. Staatssammlungen", 39. Jahrgang, Nr. 11 [August 1918]) auf den Einfluß eines „völlig ungeschulten barbarischen Gestaltungstriebes" und auf „kindliches Kunstwollen" (Sp. 242) zurückgeführt.

Anhang



Personalien und Literatur-Nachweise

Rüdiger Berlit, geb. in Leipzig 1883. — Aufsatz in der „Kunstchronik“, N. F., XXX. Bd. (1918/19).

Heinz Campendonk, geb. in Crefeld 1880. — Holzschnitte im „Sturm“.

Josef Eberz, geb. in Limburg a. d. L. 1888. — Max Fischer: „Josef Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei“, Verlag H. Goltz-München 1918.

Adolf Erbslöh, geb. in Neuyork 1881. — Otto Fischers: „Das neue Bild“.

Lyonel Feininger, geb. in Neuyork 1871, lebt jetzt in Weimar. — Aufsätze im „Kunstblatt“, I., III. Bd. — 5 Zeichnungen im „Sturm“ 1917 (Septemberheft). — Katalog seiner Ausstellung bei Goltz-München, Oktober 1918.

Erich Heckel, geb. in Döbeln 1880. — Aufsätze im „Kunstblatt“, I. Bd. — „Kunst und Künstler“ 1918. — Ausstellungskataloge bei Gurlitt 1914, H. Goltz-München 1916, Kestner-Gesellschaft 1919.

Adolf Hölzel, geb. in Olmütz 1853. — Hans Hildebrandt: „Hölzel als Zeichner“. Verlag Piper-München. — Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft 1918.

Alexej v. Jawlensky, geb. in Moskau 1867. — Otto Fischers: „Das neue Bild“.

Wassily Kandinsky, geb. in Moskau 1866. — Bücher von ihm: „Über das Geistige in der Kunst“, 2. Aufl. 1912, Verlag Piper-München (1. Aufl. 1910). — „Klänge“, Verlag Piper-München. — In Gemeinschaft mit Franz Marc: „Der Blaue Reiter“, 2. Aufl. 1914, Verlag Piper-München (1. Aufl. 1912). — Reproduktionen seiner Werke in „Kandinsky, 1901—1913“, Verlag des „Sturm“ mit einem Text von K. selbst; ferner Ausstellungskatalog 1912 des „Sturm“.

Alexander Kanoldt, geb. in Karlsruhe 1881. — Vergl. Otto Fischers: „Das neue Bild“, Beringers: „Badische Malerei im 19. Jahrhundert“ 1913.

Georg Kars, geb. in Kralup (Böhmen) 1886. — Aufsatz in „1918, Neue Blätter für Kunst und Dichtung“. — Ausstellungskatalog bei Goltz-München 1913.

Ernst Ludwig Kirchner, geb. 1880 in Aschaffenburg. — Holzschnitte im „Sturm“. — Aufsatz in „Kunstchronik“ 1918/19. — Ausstellungskatalog Schames-Frankfurt a. M. 1919.

Paul Klee, geb. in Bern 1879. — Aufsätze im „Kunstblatt“, I. u. III. Bd. und „1918, Neue Blätter für Kunst und Dichtung“. — „Klee“-Bd. der „Sturm“-Bilderbücher.

Oskar Kokoschka, geb. in Pöchlarn an der Donau 1886. — Seine graphischen Werke großenteils im Verlage Paul Cassirers-Berlin. — Paul Westheim: „O. K.“ 1919 im Verlag Kiepenheuer-Potsdam. Mit 62 Abbildungen. — Zeichnungen im „Sturm“. — Aufsätze im „Kunstblatt“, I., II. Bd.; „Zeitschr. f. b. Kunst“, N. F. XXIX (1918).

August Macke, geb. in Meschede im Sauerlande 1887; er fiel 1914. — Aufsatz im „Kunstblatt“ I. — Linoleumschnitte im „Sturm“. — Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft 1918.

Franz Marc, geb. 1880, gefallen 4. März 1916. — Aufsatz in „Deutsche Kunst und Dekoration“, XXXIX. Bd. 1916/17, mit 10 guten Abbildungen. „Kunstblatt“, I. Bd. — „Zeitschr. f. b. Kunst“, XXVII. Bd. 1916. — „Kunst und Künstler“ 1916/17. — „Kunstchronik“, XXVII. Bd. 1915/16, Sp. 263, XXVIII. Bd. 1916/17, Sp. 57 ff.; ebenda Sp. 10. — Holzschnitte in der Zeitschrift „Der Sturm“, III., 1913, 133, 145, 185, 229, 238, 261; V., 1; VI., 25. — Vergl. auch Katalog der Gedächtnisausstellung des „Sturm“ 1916, ferner „Sturm“ 1916, März.

Ludwig Meidner, geb. in Bernstadt (Schlesien) 1884. — Aufsätze im „Kunstblatt“, I., II. Bd. — „Cicerone“ 1919. — Programm in „Kunst und Künstler“, XII. Bd. — Literarische Arbeiten im K. Wolff-Verlag. — Ausstellungskatalog bei Paul Cassirer 1918.

Moriz Melzer, geb. bei Trautenau im Riesengebirge 1877. — Holzschnitte im „Sturm“. — Aufsätze in „Kunst und Künstler“, XV. Band 1916/17. — „Kunst und Dekoration“, XXX. Bd. (1919). — Notizen in der „Einladung zur Sonderausstellung M. M.“, Galerie F. Möller, Breslau 1918.

Carl Mense, geb. in Rheine 1886. — Linoleumschnitte im „Sturm“. — Aufsatz im „Kunstblatt“ III. — Ausstellungskatalog bei H. Goltz-München 1918.

Oskar Moll, geb. in Brieg 1875.

Felix Müller, geb. in Dresden 1897. — Sonderheft der „Aktion“ VII. 1917. — Holzschnitte in „1918 und 1919, Neue Blätter für Kunst und Dichtung“. — Selbstbiographie im „Kunstblatt“, III. Bd.

Otto Müller, geb. in Liebau (Schlesien) 1874. — Aufsätze im „Kunstblatt“, I. Bd. — „Kunst und Künstler“ 1919. — Ausstellungskataloge bei Gurlitt 1914, P. Cassirer 1919.

Heinrich Nauen, geb. 1880 in Crefeld. — Aufsatz in „Deutsche Monatshefte“ 1919. — Biographische Notiz im Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft 1918. — Versteigerungskatalog der Galerie Flechtheim 1917.

Emil Nolde, geb. in Buhrkall bei Tondern 1867. — Katalog seines graphischen Werkes bis 1910 von G. Schiefler, im Verlag J. Bard-Berlin. — Aufsätze im „Kunstblatt“ I—III. — „Zeitschrift für bildende Kunst“, N. F., XIX. Bd. 1907, XXV. Bd. 1913/14. — Ausstellungskataloge bei J. B. Neumann-Berlin 1916, Kestner-Gesellschaft 1918.

Max Pechstein, geb. in Zwickau 1881. — Heymanns „Max Pechstein“, Verlag Piper-München 1916. — Paul Fechter: „Der Expressionismus“ 1914. — Aufsätze im „Kunstblatt“. — „Cicerone“ 1918. — „Deutsche Kunst und Dekoration“, XXIX. Bd., XXXI. Bd., XXXIII. Bd., XXXXIV. Bd. — „Kunstwelt“, I. Bd. — „Kunst und Künstler“, XI. Bd., XV. Bd. — Ausstellungskatalog des Leipziger Kunstvereins 1917 (Sammlung R. Lilienfeld-Leipzig).

Pablo Picasso, geb. in Malaga 1881. — Vergl. über seine Entwicklung Salmons: „La jeune peinture française“; P. Fechters: „Expressionismus“; Boccionis: „Pittura, scultura futuriste“; Apollinaires: „Peintres cubistes“; Raphaels „Von Monet bis Picasso“. — Aufsätze in der „Kunst“, XXVII. Bd. — „Pan“, II. Bd. — Abbildungen u. a. in Mahlbergs: „Beiträgen“ und dem Versteigerungskatalog der Galerie Flechtheim 1917.

Arnold Schmidt-Niechciol, geb. in Kl.-Schmograu (Bezirk Breslau) 1887. — Aufsatz in „Kunstchronik“, N. F. XXX. 1918/19.

Karl Schmidt-Rottluff, geb. in Rottluff (Bezirk Chemnitz) am 1. Dezember 1884. Er schwankte zunächst bei Beginn seiner künstlerischen Laufbahn zwischen Malerei und Architektur, um sich dann der bildenden Kunst zuzuwenden. Er hielt sich 1905 und 1906 in Dresden auf und schloß sich dort der ursprünglichen „Brücke"-Gruppe der Bleyl, Kirchner und Heckel an. Den Sommer 1906 brachte er in der Nähe Noldes auf Alsen zu; späterhin (bis 1912) verlebte er die Sommerzeit zum Teil in Gemeinschaft mit den anderen Mitgliedern der „Brücke" in Dangastermoor, bezw. Dangast. Er lebt jetzt in Berlin-Friedenau. – Aufsätze im „Kunstblatt", I. Bd. – „Cicerone" 1918.

*

Sonderhefte mit Graphiken verschiedener Expressionisten (Berlit, Hirsch, Schmidt-Rottluff usw.) gab „Die Aktion" (Berlin) heraus.

*

Zeitschriften

„Das Kunstblatt", herausgegeben von P. Westheim, Verlag Kiepenheuer-Potsdam.
„Der Sturm", herausgegeben von H. Walden, Berlin.
„Die Aktion", herausgegeben von Fr. Pfemfert, Berlin.
„1918 ff., Neue Blätter für Kunst und Dichtung", herausgegeben von H. Zehder, Verlag E. Richter, Dresden.

*

Bücher über den Expressionismus

G. Apollinaire: „Peintres cubistes", Paris 1913.
Hermann Bahr: „Der Expressionismus" im Delphin-Verlag-München 1916.
Umberto Boccioni: „Pittura, Scultura Futuriste", Mailand 1914 (das beste kunstkritische Buch).
Theodor Däubler: „Der neue Standpunkt" im Hellerauer Verlag 1916.
Paul Fechter: „Der Expressionismus" im Verlag Piper-München 1914.
Otto Fischer: „Das neue Bild" im Verlag Piper-München 1912.
W. Kandinsky: „Über das Geistige in der Kunst" im Verlag Piper-München 1912.
W. Kandinsky-Marc: „Der Blaue Reiter" im Verlag Piper-München 1914.
E. L. Kirchner, Chronik der „Brücke" 1912 (unveröffentlicht).
Max Raphael: „Von Monet zu Picasso" (2. Aufl.) im Delphin-Verlag-München 1918.
A. Salmon: „La jeune peinture française", Paris 1912.
Herwarth Walden: „Expressionismus. Die Kunstwende" im Verlag des „Sturm" 1918.
W. Worringer: „Abstraktion und Einfühlung" (3. Aufl.) im Verlag Piper-München 1911.
W. Worringer: „Formprobleme der Gotik" im Verlag Piper-München 1910.

Dies Buch wurde abgeschlossen Anfang 1919. Teile der allgemein-kulturellen Kapitel wurden früher veröffentlicht in der Zeitschrift „1918, Neue Blätter für Kunst und Dichtung" und in den „Rheinlanden".

Register

